COMO SE PINTA UN MURAL



David Alfaro SIQUEIROS

Edición del
Taller Siqueiros
de Cuernavaca

Primera Edición 1951
Segunda Edición, Junio 1977
Tercera Edición, Febrero 1979

Venus y Sol
Jardines de Cuernavaca
Cuernavaca, Morelos

Impreso y hecho en México
Printed and made in México

D. A. SIQUEIROS

COMO SE PINTA UN MURAL

Ediciones Taller Siqueiros

A MANERA DE PROLOGO

Queremos convertir, con su reapertura, el Taller Siqueiros en un verdadero centro de estudio y práctica de las tesis de Siqueiros, con el objeto de impulsar las inquietudes formativas de la juventud estudiosa del futuro, en el arte, anhelante de volver a crear una corriente sana y vital como prolongación de las inquietudes del hombre y del mundo moderno en que vivimos y para encontrar el verdadero sentido de los problemas sociales y el modo de resolverlos para beneficio y bienestar de nuestra comunidad y del pueblo.

Basados en la tradición del realismo que nos legaron los fundadores del Muralismo Mexicano, realismo integral de nuestro tiempo, cimentado en la conciencia y esperanzas de los grandes núcleos populares, y con el firme propósito de servir al hombre en su avance histórico, seguiremos sus enseñanzas.

Dentro de nuestros propósitos editoriales y como primera tarea hemos querido reeditar la fundamental obra "Cómo se pinta un Mural", agotada desde hace muchos años.

Hemos incluido además, de manera muy sintética y objetiva, las importantes experiencias del último Mural del "Polyforum Cultural Siqueiros".

Cuernavaca, Mor., junio de 1977

El Director del Taller Siqueiros

Luis Arenal Bastar

PREÁMBULO DEL AUTOR

○ *Con el fin del* Renacimiento Italiano *(1600), terminó el muralismo como forma de función primordial en el arte de la pintura del mundo de cultura occidental.*

○ *Durante los siglos* XVIII, XIX *y lo que va del* XX, *la pintura transportable, la no ligada a la arquitectura, esto es, la que hoy denominamos de* caballete, *substituyó a la anterior como expresión de función fundamental.*

○ *Los intentos muralistas de los discípulos de Juan Augusto Domingo Ingres (mediados del siglo* XIX*), lo mismo que los posteriores de Puvis de Chavannes, por ser expresiones de intención puramente intelectual, –individual y no funcional–, carecieron de verdadera magnitud e importancia históricas.*

○ *Fué hasta 1922, en México, con el surgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que* resurgió *potencialmente en el conjunto del panorama mundial, tal forma de expresión plástica.*

○ *Ahora bien, al hacerse aquel movimiento muralista –como partidario simultáneo de la estampa–, se hizo público; al hacerse público, se hizo ideológico y al hacerse ideológico, consecuentemente, adoptó un propósito formal nuevo-realista. Y su actual vaguedad teórica al respecto, no niega el hecho tácito.*

CAPITULO I

MEXICO, COMO PRIMERA EXPERIENCIA PARA LA REINTEGRACION PLASTICA

EN TODOS los períodos florecientes del arte, a través de la historia entera de las sociedades, la plástica fué INTEGRAL. Lo fué en China, en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media Cristiana, en el mundo árabe, en el pre-Renacimiento, en el Renacimiento, en la India, en la América pre-hispánica y aun en la América Colonial. Fué, para decirlo con mayor claridad, una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., PLÁSTICA UNITARIA.

Tal unidad plástica se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego a las particularidades climatológicas, a las características del subsuelo y del suelo, a la técnica, a los materiales, a las herramientas, específica e históricamente correspondientes. Y, asimismo por apego, como objetivo final, fué fiel al cometido social-estético de su época.

En el mundo plástico contemporáneo –antesala histórica de un nuevo Renacimiento– la arquitectura y la pintura crean, pero sin encontrar aún el punto de su nueva coincidencia, dado el carácter incompleto e intrascendente de sus concepciones, sociales y estéticas, sobre FUNCIONALIDAD.

El movimiento muralista mexicano, nuestro movimiento (1921-1950), que partió de un propósito funcional político, constituye la excepción en el conjunto arriba señalado del arte moderno internacional. De ahí su enorme trascendencia histórica.

Los remanentes esteticistas de sus impulsores nos llevaron, casi

exclusivamente durante el período inicial, a trabajar en arquitecturas coloniales o viejas: la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la antigua iglesia de la hoy Escuela de Chapingo, etc. O bien, nos condujeron a arquitecturas recientes en las cuales no se había concebido previamente, con sentido arquitectónico-pictórico, el complemento muralista: el edificio de Salubridad Pública, el edificio de la Suprema Corte, etc.

Quienes percibíamos la señalada anomalía –muy explicable entonces– de nuestros esfuerzos productivos, nos vimos obligados a introducir modificaciones en las arquitecturas coloniales en que tuvimos que operar. Tal es el caso de la obra que realizo actualmente en el edificio de la ex-Aduana, hoy Tesorería del Gobierno del Distrito Federal.

En consecuencia, nuestro movimiento muralista, que tocó el aspecto funcional fundamental, –que es el aspecto del cometido social-humano de todo edificio–, no ha llegado aún a hacer culminar lo que hoy denominamos funcionalidad integral, esto es, el desiderátum de la plástica integral a que nos referimos. Todavía hoy, mientras nosotros complementamos edificios coloniales con nuestra pintura mural, se construyen simultáneamente millares de edificios modernos, en los que sus autores –arquitectos o ingenieros– no han sospechado siquiera la posibilidad de coordinar plásticamente nuestras respectivas especialidades.

Y, para mí, es incuestionable que por el hecho de haber escogido arquitecturas viejas –en parte– nuestra tecnología tuvo necesariamente que ser vieja también. Los procedimientos denominados fresco y encáustica, con sus correspondientes herramientas, son los medios orgánicamente relativos a esas arquitecturas.

En toda manifestación artística, y de manera muy particular en las artes plásticas –que son artes materiales–, las superformas o estilos, y en último extremo la estética que brota de ellos, son una consecuencia de la función integral y de su consecuente técnica. No puede olvidarse que los materiales y herramientas de producción en

las artes plásticas tienen valor generador, valor determinante, tanto formal como estético.

Hasta aquí un hecho histórico y algunas consideraciones sobre este hecho. Pero, ¿la trayectoria que sigue la sociedad nos permite suponer que la plástica volverá nuevamente a ser integral, esto es, arquitectura, pintura, escultura, policromía, etc., manifestadas en un solo cuerpo?

En mi concepto, carecen de toda razón quienes, en lo que va de siglo XX, han sostenido que las diversas manifestaciones de las artes plásticas se han *liberado* al recobrar su autonomía. Si la plástica integral fué la más alta manifestación de la cultura artística a través de los siglos, tal *liberación* no puede ser más que mutilación, más que simple reducción potencial del fenómeno estético en el campo de la plástica.

La separación de la escultura, la pintura, los vitrales, etc., de la arquitectura fué una consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad post-Renacentista, a la Sociedad Liberal. La sociedad nueva será, cada vez más, una sociedad colectivista, infinitamente más amplia en este sentido, de lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquéllas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por minorías esclavistas.

El mundo de hoy, anticipo inicial del de mañana, es ya un mundo multitudinario, para servicio, entre otras muchas cosas más, de la plástica integral.

No cabe, pues, la menor duda. En el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura edificio-autónomo, dejará de existir); inmensos estadios, teatros y cines; inmensas escuelas, hospitales, casas de reposo; inmensos museos, monumentos a los héroes de la vida nacional y a los héroes de la ciencia y del arte. Y estas obras, que no se levantarán solamente en las grandes ciudades, o en la proximidad de ellas, sino en toda la extensión territorial

de los países, tendrán necesariamente un carácter plástico-integral, esto es, un carácter funcional integral.

No es posible concebir esas construcciones –parte integrante de sumas arquitectónicas urbanas–, sin el complemento de la pintura mural, fija y mecánicamente movible, sin la escultura, fija y mecánicamente movible, sin un nuevo tipo de vitrales, sin policromía total, sin elocuencia social total, ya que esa nueva plástica no podrá ser sólo confortable, en el sentido material del término, sino también psicológica, pedagógica, política y, en último extremo, floración de una estética superlativa.

Pero una plástica integral de tal naturaleza, no podrá ser obra más que de una nueva tecnología, de su nueva y propia tecnología científica y mecánica (la del pasado fué empírica y artesana). La superación de la tecnología que ha sido ya adoptada para la edificación arquitectónica moderna, y para la edificación en general, pero aún no comprendida por la casi totalidad de los pintores, escultores, diseñadores, etc.

Una nueva tecnología que sumará al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química orgánica moderna, susceptibles de ser empleados en la pintura mural, en la escultura policromada monumental, en la policromía de los edificios, etc., tales como el celudoide, el hule artificial, la baquelita, la vinelita, los diversos silicones, las varias piroxilinas, las materias pictóricas luminosas, las diversas formas de iluminación artificial, los reboques o aplanados de composición sensible a la pintura, mediante corrientes eléctricas, como hoy existen papeles sensibles a la fotografía a colores, y decenas de nuevos materiales que nos deparará la ciencia del mundo porvenir.

Una nueva tecnología que sumará, igualmente, a los materiales modernos de construcción, de pictorización y escultura, antes enumerados, las nuevas herramientas creadas por la mecánica moderna, tales como el aerógrafo, el lineógrafo, la pistola de aire, el pantógrafo de proporción mural, la cámara cinematográfica, para la captación del

movimiento y del espacio, el proyector eléctrico, y todo aquel instrumental que facilite y enriquezca la obra plástica figurativa.

Una nueva tecnología material que lógicamente presupone una nueva tecnología formal, relativa a las nuevas y consecuentes formas de composición y perspectiva, ya que las tradicionales, por estáticas, por *mecánicas*, en el sentido filosófico de inercia, no corresponderían ya a los espacios activos de una arquitectura activa, de una arquitectura en que la concepción de las formas geométricas no será inerte, sino dinámica en un grado máximo; la concepción de que el rectángulo, el cuadrado, la circunferencia, etc., no son formas fijas, sino transformables en todas las geometrías imaginables. Una composición y una perspectiva que se realizan considerando al espectador no como una estatua, o como un autómata que gira en eje fijo, sino como un ser que se mueve en una topografía, y en un tránsito correspondiente a esa topografía de naturaleza infinita.

Una tecnología pictórica y escultórica, en suma, que se va a agregar a superficies arquitectónicas cóncavas, convexas, de combinación entre las primeras y esta última, con rompimientos escénicos, en zonas pictóricas y escultóricas, previa y adecuadamente ubicadas dentro de las arquitecturas.

Una tecnología psicológico-política que no podrá, en mi concepto, manifestarse como simple agregado decorativo (casos de la pintura mural elegante de Le Corbussier, Miró, etc.) sino complemento social político-elocuente, esto es, una estructuración formal nuevo-realista, pues de otra manera la funcionalidad de esta plástica integral sería incompleta. Hoy por hoy, ya existe dentro de la arquitectura moderna, y es indudable que su esencia plástica no puede ser más banal, por simplemente exquisita.

No me cabe la menor duda de que la tecnología que usan la mayor parte de mis colegas compatriotas, sería un hecho *herético* de contrachoque en la carne plástica de una nueva arquitectura, en el conjunto de la nueva plástica integral que anhelamos. Imagínese, por un momento, la escultura lívida –la escultura no policromada–, el

paño mural pictórico –simple ampliación del cuadro de caballete o de taller–, los procedimientos denominados fresco y encáustica, la composición rígida dentro del paño mural autónomo, la iluminación tradicional de la obra escultórica y pictórica, etc., y se comprenderá que la insistencia en ello no sería otra cosa sino una forma más del equívoco.

Voces nuevas, pues, las voces nuevas de una plástica integral que sólo pueden ser emitidas por gargantas nuevas.

* * *

Pero, ¿cuál es la exacta significación y trascendencia del muralismo mexicano, que me ha permitido hacer las consideraciones anteriores, en el conjunto internacional del arte moderno? Veamos: los renacentistas italianos subdividían el arte de la pintura en dos particularidades: *pintura ilustrativa* y *pintura decorativa.* Tales eran sus denominativos textuales.

Llamaban *pintura ilustrativa* a la que tenía por cometido divulgar una idea, una doctrina, una ideología, una filosofía. Llamaban *pintura decorativa* a la que no tenía por cometido divulgar idea, doctrina, ideología o filosofía algunas, sino exclusivamente ornamentar, adornar, complementar estéticamente, en suma. La primera, en consecuencia, era *pintura religiosa*, y *pintura profana* la segunda. Aquella tenía por cometido producir, conforme a un dogma, Gólgotas, Descendimientos de la Cruz, Ascensiones, etc., y ésta, desnudos paganos, paisajes, bodegones. En el primer caso, se trataba en realidad de composiciones (obras de carácter general), en el segundo, de estudios parciales (obras de carácter particular). La *pintura ilustrativa* tenía por mercado la Iglesia. La *pintura decorativa*, la aristocracia y los mercaderes, o sea el embrión renacentista de la clase que hoy conocemos por burguesía. Esos mercaderes, naturalmente, como causa económico-social generatriz, determinaron su correspondiente efecto estético.

Ahora bien, el mundo moderno, el mundo post-Renacentista,

mundo de economía burguesa, optó, naturalmente, por la *pintura decorativa*, por la *pintura adorno*, por la pintura *complemento estético exclusivo* al margen de toda implicación supuesta extrapictórica. A su vez, la Iglesia y el Estado se desentendieron, total o parcialmente, de ese problema. Así lo determinaba el nuevo orden social.

Sin embargo, dentro de ese orden social de *pintura decorativa*, esto es, de pintura *formalista* (la forma por la forma misma y nada más), dentro de ese orden de naturalismo o academismo apolítico, de *neoclasicismo cezannista* ajeno a toda intención ideológica, de *dadaísmo*, de *fauvismo*, de *cubismo* (sedicente concretista o abstraccionista), de *surrealismo* sujeto a la "poesía del subconsciente", etc., se produjo una excepción: *el movimiento de pintura moderna en México.* Un movimiento que nació y se desenvolvió sobre la base del más inconfundible programa de *pintura ilustrativa*, como se verá después, para llegar a constituir la primera expresión contemporánea, el primer antecedente de los movimientos en favor de una nueva *pintura decorativa* que hoy agitan al mundo entero, y de una manera específica al denominado mundo occidental. No es otra cosa, incuestionablemente, el impulso, con centro en París, que busca en estos precisos momentos la salida hacia un *nuevo realismo integral*, como lo demuestran los manifiestos y obras (la teoría y la práctica) de sociedades tales como *El hombre testigo delante de la realidad* ("L'homme Temoin Devant La Realité"), la *Sala Necrrealista* del último Salón de Otoño, y muchos otros hechos. Sociedades, por otra parte, que incluyen entre sus miembros fundadores a *formalistas*, o *ex-formalistas*, tales como Pablo Picasso, Fernando Leger, Eduardo Pignon, etc., etc.

Esto es, una corriente internacional que, como aconteció en México hace muchos años, después de arrojar por la borda las doctrinas filosóficas (no son otra cosa) del *artepurismo*, del *arte libre de toda opresión temática e inclusive anecdótica*, es decir, las doctrinas filosóficas "liberales" de un *arte ortodoxamente decorativo* (usando la justísima expresión de los Renacentistas italianos), busca precisamente

una doctrina filosófica contrapuesta a la anterior. Una doctrina filosófica que no puede constituir en esencia más que un *nuevo humanismo* en el arte de la pintura, que no puede ser más que un movimiento *nuevo-ilustrativo*. Una corriente, por último, que inicia su marcha —ya larga y penosamente adelantada por nosotros en México— en un camino que debe conducir ineludiblemente hacia las condiciones filosóficas y aplicativas que produjeron los períodos más florecientes de la historia del arte, sólo que en las condiciones sociales, científicas y técnicas de nuestro tiempo y del tiempo porvenir.

* * *

Ahora bien, ¿cómo se explicaría, con mayor precisión, el hecho antes expuesto?

Yo lo he explicado ya de la manera siguiente:

Nuestro movimiento pictórico moderno de México, presentido teóricamente desde el año de 1911, tiempo de nuestras primeras revueltas estudiantiles de Bellas Artes contra el despotismo de la pedagogía académica, e iniciado románticamente el año de 1922, época de nuestras primeras prácticas en la pintura mural y el grabado político, es la única manifestación artística, de conjunto, procedente de un país de la América Latina, que ha obtenido *beligerancia internacional*. En todas partes se le menciona y se le discute. Puede decirse que su repercusión mundial ha sido ya mayor que la alcanzada por la obra poética de Rubén Darío pues ésta, de evidente origen francés en su comienzo, no llegó en realidad a rebasar, como fuente de influencia, los límites de los países de habla española y, quizás, portuguesa.

Se trata, evidentemente, del primer impulso artístico latinoamericano *no colonial*, no dependiente, que no es un reflejo *mecánico* profesional del arte francés en boga —como acontece, en mayor o menor proporción, en todos los países de América, y también en España—, sino más aun, y muy determinantemente, un brote concreto de reforma profunda en el desconcierto del arte contemporáneo universal, independientemente de lo embrionario o valioso que se

considere el conjunto, o las partes, de su producción directa, como valor absoluto intrínseco de arte.

México, en efecto, fué cuna de la primera manifestación objetiva de la era presente en favor de un nuevo y mayor arte de Estado, en suma, en el terreno de la plástica. El primer país en donde los artistas aplicamos, en actitud colectiva, la determinación de reconquistar las grandes formas sociales de expresión en las artes plásticas, desaparecidas prácticamente con la terminación del Renacimiento; la conquista de la equivalencia moderna, en las condiciones de la vida y de la técnica modernas, concretamos ahora, de las formas sociales mayores correspondientes a las que habían servido para materializar el arte representativo en las épocas más florecientes de la Historia.

México fué, así, en todo el mundo moderno, el único lugar donde se produjo, consecuentemente, el primer acto de rebeldía, teórica y práctica, de abajo a arriba, de adentro a fuera, *contra* las formas predominantes en una producción plástica destinada formalmente, físicamente, únicamente —con exclusión de las grandes formas sociales que habían predominado en el pasado—, a servir de complemento y equivalencia estética al circunscrito hogar rico, culto o *snob;* pues no es otra cosa, en último extremo, toda esa pequeña plástica enconchada, de élite, creada en la intimidad precaria para la intimidad acomodada, genial o estúpidamente pueril, de técnica material anacrónica, biológicamente mezquina siempre, a la que hoy aplicamos los denominativos comunes de "pintura de caballete" "dibujo uniejemplar", "escultura-bibelot de banco giratorio" y "litografía y grabados tradicionales de tiraje reducido y numerado"; las formas plásticas o gráficas excepcionales, secundarias, en las importantes civilizaciones de ayer (puesto que siempre han existido y siempre podrán existir las pequeñas pinturas, esculturas y grabados destinados a la intimidad del hogar), convertidas en las formas plásticas sociales *fundamentales*, únicas, de hoy.

Un anhelo nuevo y un impulso de rebeldía surgidos en el México de la Revolución; la equivalencia de la Revolución Mexicana, en

el campo de la cultura; un movimiento que al hacer hincapié en la causa social matriz del objeto de arte de hoy, la naturaleza determinante de su demanda económica, fijó lo esencial de todo el fenómeno estético-plástico del mundo entero de su tiempo. Un impulso colectivo que tiene, en esa virtud, el mérito trascendental de haber hecho tal "descubrimiento", la primera plataforma crítica –autocrítica, en consecuencia–, indispensable en lo absoluto para que el mundo del arte pueda avanzar hacia el futuro.

El único movimiento, pues, con perspectivas, muy iniciales pero suficientemente categóricas, en el conjunto vacío de las artes plásticas contemporáneas del mundo entero.

El único impulso internacional con una teoría, muy juvenil ciertamente, la teoría rudimentaria de un movimiento embrionario aun, pero una teoría y una teoría vital, en todo caso. Además, el único movimiento internacional moderno con una práctica inicial consecuente con su teoría, una práctica con todo lo contradictorio que tienen inevitablemente los períodos de transición, aún carentes de las formas y subformas integralmente propias, con todo lo mixto que les es natural en las ineludibles etapas anteriores a la construcción de "su propia catedral gótica", con todos los inconvenientes de lo que aún es balbuciente, de lo que aún no ha configurado su propia elocuencia y su propio ademán, pero indudablemente una práctica con un amplio camino por delante, el único camino físico –y estético, en consecuencia–, que conduce funcionalmente, en acto de equivalencia social, hacia lo que hoy podemos llamar un nuevo realismo, *el nuevo realismo nuevo-humanista* del presente y del futuro inmediato y, como posterior desiderátum, hacia un nuevo y más grande clasicismo.

Un movimiento, nuestro movimiento de México en favor del arte público, que dió vida por primera vez en varios siglos a un nuevo tipo de artista civil, a un nuevo artista ciudadano, a un nuevo artista combatiente, en contraposición al artista tradicional de México, al artista mexicano anterior a la Revolución, típico bohemio montpar-

nassiano, de exclusiva y muy precaria economía burocrática –académico o fauve–, de la América Latina, y en contraposición también al parasitario *subsnob* apolítico, o político dilettante, de Europa. El nuevo tipo de artista que forzosamente debía corresponder a una nueva manera de producción funcional-social pública en el arte.

Un movimiento de arte moderno con una plataforma política lógica: la conquista de los medios de materialización del arte público, *arte mayor*, en toda la amplitud de los términos, similar en su tiempo al de todas las grandes épocas de la historia del arte, *mediante* la conquista del soporte económico del Estado, con el correspondiente apoyo político y financiero de los organismos populares existentes o por venir. Esto es, la única manera razonable de llegar a substituir el actual secuestro económico –la obra de arte que físicamente hace posible ese secuestro–, para goce exclusivo de pocos hogares ricos, "cultos" y *snobs*, por el usufructo civil, público hasta lo máximo.

Solución particularmente importante, la única solución en nuestros países de la América Latina, donde se carece en lo absoluto de todo mercado artístico interior privado. Donde no hay, tampoco, ninguna perspectiva histórica para que ese mercado –con la amplitud indispensable, en todo caso– pueda aparecer alguna vez.

La única ruta, sin duda alguna, que tendrán que seguir indefectiblemente, en un próximo futuro, todos los artistas de todos los países, inclusive los de París y los *parisinistas*.

¿Puede proponerse otra cosa después de analizar, aunque sea someramente, el actual panorama artístico del mundo? ¿Existe, acaso, otro índice indicador de nuevas rutas? Las corrientes modernas de París, lo único vivaz de anteayer, se han quedado definitivamente afónicas.

* * *

¿Cuál fué el proceso histórico –tanto ideológico como técnico– de la pintura mexicana moderna? Creo que sobre este particular, por ser de extraordinaria importancia, deberemos, en efecto abrir un

paréntesis explicativo. No cabe duda que en los Estados Unidos, como en muchas otras partes del mundo, se habla de la pintura mexicana moderna, del "Renacimiento Mexicano en la pintura", pero poco, o mal, se sabe lo que ese movimiento representa.

La pintura mexicana moderna es la primera manifestación artística de la América Latina que ha merecido ocupar sitial de primera fila en el concierto de la cultura universal.

En las postrimerías del porfirismo, la mente intelectual de los mexicanos, como su economía y su política, era típicamente colonial. No tenían ojos más que para las manifestaciones del arte europeo, sobre todo para las de París. Ningún acto de rebeldía contra la "metrópoli de la creación artística". Ni el más leve anhelo, por simple impulso de dignidad humana, en favor del derecho nacional a la participación en el progreso del fenómeno cultural internacional.

Hasta 1904, o 1906, aparecieron los primeros balbuceos fecundos. El Doctor Atl, a su regreso de Europa, inició una campaña de proselitismo, aun sin formulaciones teóricas concretas, en favor de la pintura mural y de la "mexicanización del arte".

Atl era entonces un socialista de tipo italo-español, o mejor dicho, un anarco-sindicalista. Sus inquietudes estéticas se producían paralelamente con las actividades políticas de la Casa del Obrero Mundial contra la dictadura oligárquica de Porfirio Díaz.

Más tarde, en 1908-10, se produjeron las primeras manifestaciones pictóricas con temática nacionalista. Francisco de la Torre, Saturnino Herrán, etc., son sus primeros autores. Parece ser que el impulso populista o popularista, folklorista en esencia, es el que precede a todos los importantes movimientos en el arte.

En 1911, como consecuencia explicable de la nueva corriente impresionista de Europa, los alumnos de la Escuela de Bellas Artes nos lanzamos a la huelga. Objeto del movimiento: supresión total de los métodos acedémicos y establecimiento de una escuela al aire libre. Jóvenes revolucionarios, que venían de participar activamente en la lucha política contra la dictadura porfiriana (José de Jesús Iba-

rra, Graciel Cabildo, Miguel Angel Fernández, etc.), encabezaron la acción referida. Los más jóvenes, y entre ellos yo, nos sumamos a sus actividades.

Triunfó la huelga y se abrió la primera escuela al aire libre en el pueblo de Santa Anita, bajo la dirección del pintor impresionista Alfredo Ramos Martínez.

En 1913, los alumnos de la flamante Escuela de Santa Anita repartíamos nuestro tiempo entre actividades conspirativas contra el régimen de Victoriano Huerta y preocupaciones técnico-formales del impresionismo.

Con la conspiración vino la persecución y el ingreso de la mayor parte de nosotros al ejército de la Revolución, el ejército Constitucionalista.

Así empezó nuestro contacto directo con el pueblo de México. Pero no fué sólo el contacto con el hombre de México, sino con la idiosincrasia o idiosincrasias del hombre de México, con la geografía, con la arqueología, con la historia entera del arte de México, con su arte popular, con la cultura entera de nuestro país, resumiendo. Este contacto dió muerte en nosotros al tradicional bohemio parisiense.

Así pudimos concebir que el arte había tenido una gran función social en todos los importantes períodos de la historia, ya fuera arte de Estado o arte subversivo contra el Estado. Nos pareció evidente, frente al asombro de los estetas, embriones de "artepuristas", que el arte cristiano había sido, ni más ni menos, un arte de propaganda.

Coadyuvar, pues, al desarrollo de la Revolución Mexicana en proceso, desde la plataforma de la producción artística, fué desde entonces nuestro deseo más grande.

En 1919, otros pintores y yo, fuimos a Europa. En París encontré a Diego Rivera. Así se produjo el encuentro entre el nuevo fervor y el nuevo ideario, de los jóvenes pintores mexicanos que habíamos participado de una manera directa en las luchas armadas de la

Revolución Mexicana, representados por mí, y un período importantísimo de la revolución formal en las artes plásticas de Europa, representado por Rivera.

París vivía entonces el período post-cubista, quizás el más importante de las corrientes modernas. Las teorías de Cézanne y sus prosélitos: "Hacer del impresionismo un arte como el de los museos; estructurar geométricamente" me parecieron –como lo eran– el principio de una positiva revalorización del arte. Ahora, naturalmente, por lo increíblemente elementales, me sirven para comprender lo profundo del pozo de decadencia en que había caído el arte con la terminación del Renacimiento.

En 1921, resumiendo mis ideas, que eran las de los compañeros estudiantes de pintura que habíamos participado en la lucha armada y las ideas de Diego Rivera, que eran las ideas del movimiento renovador del París de entonces, di expresión en la revista "Vida América", de Barcelona, a mi conocido "Manifiesto a los Plásticos de América": Constituir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América.

Un poco más tarde, y esto me parece hoy muy importante, agregué: "La revolución pictórica de París es una revolución de las superficies de las telas hacia arriba, y una revolución verdadera y profunda sólo puede serlo de la superficie de las telas hacia arriba y hacia abajo. Es decir, una revolución en lo que a la función del arte respecta y en lo que concierne a las formas correspondientes a esa función y no sólo en los estilos."

Pero, ¿cómo realizar un arte monumental y heroico, un arte público? Arte público, nos dijimos, es igual a arte mural. Y así empezó el movimiento muralista mexicano, raíz y tronco de toda la pintura mexicana moderna y de las ramificaciones de ésta en el grabado, la escultura, la música, la literatura, la cinematografía, etc.

Mas, ¿cuál es la técnica del arte mural? La encáustica y el fresco, que fueron los procedimientos de la Antigüedad, la Edad Media

y el Renacimiento, nos respondimos, y pusimos manos a la obra. No se puede saltar hacia el futuro sin apoyarse en el pasado.

En 1923, frente al convencimiento de que la temática de nuestras primeras obras no correspondía a la función que teóricamente le habíamos señalado a nuestra producción pictórica, resolvimos organizarnos en un Sindicato Profesional que denominamos "Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México".

Este hecho nos entregó a la militancia política y mejoró el carácter ideológico de nuestra temática.

Sin embargo, nuestros procedimientos y formas profesionales de producción siguieron siendo las mismas: las perdidas formas del pasado.

En 1924, las corrientes políticas en que habíamos penetrado, nos condujeron de manera instintiva a la ampliación del carácter público de nuestra obra común. Nos interesamos por la estampa o el arte impreso y editamos el periódico "El Machete", como órgano de nuestro Sindicato. Fué la tarjeta de presentación ante las grandes masas populares de nuestro país.

Discrepancias políticas con el Gobierno, nuestro patrón en el campo de la pintura mural, trajeron consigo el rompimiento de nuestra organización profesional. Rivera y sus ayudantes siguieron pintando murales. Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Reyes Pérez, etc., y yo, optamos por la gráfica en las páginas de "El Machete". Orozco y otros se fueron, por algún tiempo, a los Estados Unidos y a Sud-América.

Después, intensas actividades políticas y sindicales, la cárcel, etc. Ya no éramos los simples "aficionados" de la Revolución que fuimos al principio, sino verdaderos militantes en proceso de desarrollo.

En 1930, por estar sujeto a un estricto control policial, me radiqué en Tasco. Mi propósito era el de reintegrarme por entero a la producción artística, convencido de que mis experiencias políticas se traducirían inevitablemente en nuevas formas plásticas. Y realicé una amplia exposición en el Casino Español de esta ciudad.

Sin embargo, ya realizada dicha exposición, y en una conferencia que pronuncié en la misma sala en que aquélla se efectuaba, dije lo siguiente: "No siempre responde la obra, ya en práctica, a nuestro pensamiento teórico. Son más duros los remanentes del pasado que la conciencia ideológica. Le he agregado a mi obra reciente una mejor estructura, más volumen, y, quizás, mejor expresión política; pero eso no basta, sigue siendo primitivista y de torpe ejecución."

Mientras tanto, habían aparecido en México nuevas generaciones de pintores teóricamente adictos a nuestro movimiento: Rufino Tamayo, Castellanos, etc. Pero estos pintores, al margen de la lucha política en que nosotros habíamos venido operando, acentuaron el carácter cristianista, arqueologista, folklorista, pintoresco en suma, de nuestro primer período. Además, iniciaron de manera más directa que nosotros, el paso de la pintura mural a los cuadros transportables. De hecho, su concepción dejó de ser política para hacerse exclusivamente "mexicanista". Constituían el embrión del "artepurismo actual". La forma más grave de la desviación dentro de nuestra particular corriente.

Su técnica material siguió siendo la misma de sus antecesores inmediatos; la misma de nosotros.

Estorbos de carácter policíaco me obligaron a exiliarme en los Estados Unidos. Esto es, a trasladarme a un país de gran desarrollo industrial. Así empieza la historia de mis tan comentados y combatidos *trucos* técnicos. Trucos que continué, más tarde, en la Argentina, en Chile y en Cuba. Pero ninguno de dichos *trucos* fué resultante de una teoría preconcebida, sino siempre de hechos imprevisibles, de hechos casuales.

En 1934, ya de regreso a México, y después de la realización parcial de muchas de las experiencias antes referidas, me encontré con el panorama pictórico siguiente: Orozco y Rivera habían mejorado su primitivo oficio tradicional, pero sus procedimientos materiales, seguían siendo tan artesanos como antes. Los pintores de las subsecuentes generaciones ya no eran mexicanistas en abstracto, sino que

sufrían de gravísimas contaminaciones "artepuristas" correspondientes a la llamada "Escuela Moderna de París". Un "cocktail" de pintoresquismo mexicanista y de pintoresquismo parisiense, daban la nota esencial a sus obras. Para ellos, la pintura mexicana no pasaba de ser más que una rama, y una rama académica, de la pintura de París. Su técnica material, como la de sus fuentes intelectuales, seguía siendo tan primitiva como siempre. Otros, se iniciaban en un neoacademismo de intención también nacionalista. Y considerando al conjunto de la producción, aparecía como evidente el abandono del impulso monumental, heroico, nuevo realista verdadero. En cambio, latía una preocupación comercial, con el deseo de conquistar el mercado de los Estados Unidos y el mercado turístico yanqui.

Esto me llevó a escribir artículos que provocaron mi enconada controversia con Rivera. En esa controversia afirmé lo siguiente: Que se hacía arte para la exportación turística; que el muralismo, aunque superior desde el punto de vista del oficio, se había reducido lamentablemente en su proporción física; que había que superar las técnicas y formas cristianas; que había que llevar a un grado de mayor ciencia los métodos aún primitivos y falsos de composición y de perspectiva; que con un órgano de iglesia podía tocarse técnicamente un himno revolucionario, pero que este instrumento no era el adecuado para tal fin; que había que pasar de las arquitecturas coloniales a las arquitecturas modernas, en las que previamente se hubiera concebido el agregado de la pintura mural.

De 1939 a la fecha he ejecutado obras murales en la ciudad de México, en Chile, en Cuba y nuevamente en México. Las intenciones técnicas de esos murales aparecen en la explicación de mis *trucos*, no cabiendo, por lo tanto, en los límites de esta obra, hacer ampliaciones sobre ellos.

Pero hay algo sobre lo cual conviene insistir: el panorama pictórico que encontré en México a mi regreso de la Argentina, año de 1934, no se ha modificado en lo fundamental si no es en el sentido del empeoramiento. A la confusión, ya descrita, de los pintores, debe

sumarse hoy, una mayor confusión de aquellas personas que se dedican a escribir sobre pintura. Muchos de ellos son buenos "poetas", pero sus métodos de análisis, similares a los de los críticos de arte del mundo *snob* o académico contemporáneo, no les permite llegar a conclusiones constructivas. Ignorando la verdadera naturaleza y trascendencia históricas de nuestro movimiento, se han convertido la mayor parte de ellos en acentuadores cotidianos de las graves desviaciones que he venido señalando. Ellos también han ingerido el veneno del "artepurismo".

¿Cuál es, entonces, pregunto, la salida frente a la señalada situación? Muchos pintores creen que todo radica en condenar lo que ellos llaman "el monopolio de los tres grandes".[1] Pero estos colegas nada en lo absoluto podrán conseguir si no presentan una doctrina, con un plan concreto y una obra superiores.

Esta doctrina podría partir de las siguientes críticas:

1.–Crítica sistemática a la concepción mexicanista (nada es peor que el nacionalismo a ultranza en el arte), al arqueologismo, al revolucionarismo populista, al estancamiento técnico-material (el arcaísmo técnico-material conduce ineludiblemente al primitivismo en el estilo), que sigue caracterizando la obra de Diego Rivera, no obstante el enorme valor intrínseco de ésta en el conjunto del arte mexicano y del arte mundial.

2.–Crítica sistemática a las inclinaciones "artepuristas" (más de intención teórica que de aplicación formal, por suerte), como el confusionismo político (liberalismo nihilista), que ha aparecido de una manera notoria en la obra de José Clemente Orozco, no obstante la extraordinaria fuerza potencial de ella.

3.–Crítica sistemática a lastres místicos, el subjetivismo a veces romántico (elementos antitéticos de una intención moderna y realista integrales), que aparecen en mi obra, lo mismo que a lo obscuro o incompleto de mis formulaciones teóricas.

[1] Así se denomina en México al grupo formado por J. C. Orozco, Diego Rivera y D. A. Siqueiros (N. de la E.).

4.–Crítica sistemática del "artepurismo" colonial-intelectual (malinchismo), cronológicamente retrasado (nuestro movimiento tuvo sus orígenes formales en las valiosas inquietudes cubistas anteriores a 1914, con las prácticas de Rivera), lo mismo que el pintoresquismo subjetivista-decorativo, que ahoga la obra de Carlos Mérida y Rufino Tamayo, no obstante la valiosa capacidad profesional de ambos artistas; como ahoga la de todos aquellos mexicanos que han desertado de nuestro movimiento común para sumarse, teórica y prácticamente, a las corrientes ya agotadas o desviadas de la "Escuela Moderna de París" y que, hoy por hoy, sólo responden al mercado *snob*.

5.–Crítica sistemática al neoacademismo mexicanista, tradicionalista, que está dañando la obra de muchos talentosos pintores jóvenes de las subsecuentes generaciones y para los cuales "el buen oficio", "la buena pintura", "el buen dibujo", y "el buen grabado", así, en abstracto, y todo realizado a través de técnicas arcaicas, constituye su única doctrina formal, por olvido manifiesto del propósito monumental y de realismo integral que formó la base de nuestro movimiento.

6.–Crítica sistemática, resumiendo, a las dos causas fundamentales de descomposición –de crisis, por lo tanto–, que hay en nuestra pintura moderna de México en su conjunto: *a)* La persistencia, el estancamiento, en las teorías, en las técnicas materiales y en los estilos necesariamente primitivos y primitivistas, de la época inicial de nuestro movimiento; *b)* La progresiva deserción de las doctrinas y prácticas del señalado movimiento nuevorrealista surgido en México, para sumarse a las corrientes de la sedicente escuela artepurista de París, que de una inquietud destinada teóricamente a encontrar un nuevo orden en la pintura, a "hacer del impresionismo un arte como el de los museos", es decir, un nuevo clasicismo, se transformó en una actitud caótica de especulaciones puramente formalista, para llegar a convertirse en un nuevo estilo; en jugarreta plástica para solaz de "damas y caballeros" (con las anteriores afirmaciones sobre el

"artepurismo de París" no pretendo negar la gran importancia que tuvo tal movimiento, como impulso de demolición, frente a las rutinas del academismo tradicional, pero otra cosa es permanecer "graciosamente" en la etapa de demolición).

Resumiendo:

Contrariamente a lo que afirman los esteras seudo-modernos de las corrientes de París, sí hay progreso formal en las artes plásticas (cuando digo "formal" me refiero al fenómeno material y profesional que culmina en el estilo). Este progreso de forma, que es acumulación progresiva –y aumento, por lo tanto– de valores plásticos, perfeccionamiento del lenguaje plástico, como de la elocuencia plástica, va históricamente de la invención de la silueta, pasando por la invención del esquema de la forma, a la invención del esquema del espacio, a la invención de la perspectiva, a la invención de la matización del espacio, a la invención del movimiento de las formas en el espacio, a la invención de mayor número y juego de texturas, a la invención de la vibración de la luz y el énfasis en el descubrimiento de los elementos subjetivos (abstractos) que evidentemente forman parte del compuesto de los seres y las cosas objetivas. Un progreso histórico, que no se diferencia, dentro de su particularidad del que siguen inherentemente las ciencias y la sociología.

Pues bien, nuestro movimiento de arte moderno en México, tanto por su teoría como por su práctica se encamina, a pesar de los señalados hechos negativos, hacia el encuentro y acumulación de todos los valores positivos de la plastica que nos ha legado la historia. Es el único movimiento, en el mundo entero, que realiza tal intento. Es el desiderátum eterno de un realismo cada vez más integral, cada vez más verdadero. Por eso no puede haber mejor anhelo que el del post-barroquismo.

CAPITULO II

PINTURA MURAL MODERNA EN ARQUITECTURA VIEJA

En el muralismo mexicano, y en el de todo el universo, se presenta un problema: ¿qué hacer con los edificios viejos (las viejas arquitecturas), aquéllos que fueron construídos cuando la Colonia, y a principios del siglo XIX, que aún se encuentran en condiciones de uso? Sin duda alguna, nuestro mundo y el del próximo futuro será asimismo un mundo de adaptaciones arquitectónicas, toda vez que no es factible derruir las viejas ciudades y construir nuevas como por arte de magia. Ese problema –el de la adaptación de los viejos edificios– es particularmente importante en los países de la América Latina, así como en todos los de valiosas tradiciones arquitectónicas y económicamente atrasados.

No cabe la menor duda. Tendremos que utilizar (y en México las hemos utilizado, y las estamos utilizando) esas viejas construcciones, muchas de las cuales tienen aún vida suficiente para perdurar quinientos o más años.

Pero ¿con qué técnica, procedimientos y estilos habrá qué decorar esas viejas arquitecturas? ¿Habrá que decorarlas con el estilo correspondiente a la arquitectura particular de cada una de ellas? Esto es ¿a las de estilo colonial con un estilo colonial (estilo pictórico inexistente)? De ninguna manera. Esto sería caer en un estilismo absurdo y absolutamente inútil para la función de la pintura mural en nuestro tiempo. Entonces, ¿qué procedimientos y estilos deberán

"artepurismo de París" no pretendo negar la gran importancia que tuvo tal movimiento, como impulso de demolición, frente a las rutinas del academismo tradicional, pero otra cosa es permanecer "graciosamente" en la etapa de demolición).

Resumiendo:

Contrariamente a lo que afirman los estetas seudo-modernos de las corrientes de París, sí hay progreso formal en las artes plásticas (cuando digo "formal" me refiero al fenómeno material y profesional que culmina en el estilo). Este progreso de forma, que es acumulación progresiva –y aumento, por lo tanto– de valores plásticos, perfeccionamiento del lenguaje plástico, como de la elocuencia plástica, va históricamente de la invención de la silueta, pasando por la invención del esquema de la forma, a la invención del esquema del espacio, a la invención de la perspectiva, a la invención de la matización del espacio, a la invención del movimiento de las formas en el espacio, a la invención de mayor número y juego de texturas, a la invención de la vibración de la luz y el énfasis en el descubrimiento de los elementos subjetivos (abstractos) que evidentemente forman parte del compuesto de los seres y las cosas objetivas. Un progreso histórico, que no se diferencia, dentro de su particularidad del que siguen inherentemente las ciencias y la sociología.

Pues bien, nuestro movimiento de arte moderno en México, tanto por su teoría como por su práctica se encamina, a pesar de los señalados hechos negativos, hacia el encuentro y acumulación de todos los valores positivos de la plastica que nos ha legado la historia. Es el único movimiento, en el mundo entero, que realiza tal intento. Es el desiderátum eterno de un realismo cada vez más integral, cada vez más verdadero. Por eso no puede haber mejor anhelo que el del post-barroquismo.

CAPITULO II

PINTURA MURAL MODERNA EN ARQUITECTURA VIEJA

En el muralismo mexicano, y en el de todo el universo, se presenta un problema: ¿qué hacer con los edificios viejos (las viejas arquitecturas), aquéllos que fueron construídos cuando la Colonia, y a principios del siglo XIX, que aún se encuentran en condiciones de uso? Sin duda alguna, nuestro mundo y el del próximo futuro será asimismo un mundo de adaptaciones arquitectónicas, toda vez que no es factible derruir las viejas ciudades y construir nuevas como por arte de magia. Ese problema –el de la adaptación de los viejos edificios– es particularmente importante en los países de la América Latina, así como en todos los de valiosas tradiciones arquitectónicas y económicamente atrasados.

No cabe la menor duda. Tendremos que utilizar (y en México las hemos utilizado, y las estamos utilizando) esas viejas construcciones, muchas de las cuales tienen aún vida suficiente para perdurar quinientos o más años.

Pero ¿con qué técnica, procedimientos y estilos habrá qué decorar esas viejas arquitecturas? ¿Habrá que decorarlas con el estilo correspondiente a la arquitectura particular de cada una de ellas? Esto es ¿a las de estilo colonial con un estilo colonial (estilo pictórico inexistente)? De ninguna manera. Esto sería caer en un estilismo absurdo y absolutamente inútil para la función de la pintura mural en nuestro tiempo. Entonces, ¿qué procedimientos y estilos deberán

usarse para tal objeto? Desde luego, no queda otro recurso, para los fines de una buena pintura mural –de una *obra de arte* de pintura mural– que substraernos de toda consideración de carácter retrospectivo en el estilo, para considerar, sólo, el lugar correspondiente como un simple espacio geométrico, dentro de las particularidades de la correspondiente estructura de su fábrica. Dicho de otra manera: tenemos que atacar la solución pictórica mural de un cubo, si la sala correspondiente –sólo como ejemplo– es cúbica, y atacar la solución pictórica mural de un semicilindro, si la sala correspondiente es semicilíndrica.

El resultado, obviamente, tendrá que ser el de la fusión. Fusión de una arquitectura vieja con una pintura de estilo moderno o contemporáneo. Por otra parte, no fué otra cosa lo que hicieron, en su tiempo, los grandes pintores del pre-Renacimiento al pintar sus frescos en los muros de basílicas y templos de estilo románico, o de estilos anteriores al de sus particulares creaciones. Ellos, en la Edad Media, como nosotros hoy, tenemos un cometido fundamental: el de la divulgación de nuestros correspondientes mensajes; pues es imposible imaginarse una obra mural sin lenguaje pedagógico-social.

Naturalmente, la ineludible necesidad, a que me he referido en párrafos anteriores, de usar aun edificios viejos en la creación pictórica muralista, no significa, como lo hemos hecho desgraciadamente en México –y lo seguimos haciendo–, que abandonemos la preocupación primordial de exigir la planeación previa de complementos pictóricos muralistas en los millares de edificios nuevos que se están construyendo. Mas éste es un asunto que resolverá automáticamente el tiempo. Volvamos al caso del presente capítulo.

Desde 1932, en Los Angeles, California, al realizar una práctica de pintura mural en la "Chouinard School of Art", sostuve, teórica y prácticamente, la necesidad de pasar del muralismo en edificios viejos a un muralismo en edificios modernos y, particularmente, hacia el exterior, hacia la calle, es decir, que estuvieran en condiciones materiales de ser vistos por el mayor número posible de personas. En

mi segunda práctica mural en la misma ciudad, al ejecutar la obra titulada "América tropical", precisé y amplié mis conceptos sobre este problema. "Hay que volver a la plástica unitaria –escribí entonces–, a la plástica que sea simultáneamente arquitectura, escultura y pintura, más aún, a la plástica totalmente policromada; a una plástica, por lo tanto, similar a la de las mejores épocas del arte al través de la entera historia de la humanidad."

Existen multitud de artículos, textos de conferencias, entrevistas, escritos y actos celebrados en México, en los Estados Unidos, en la Argentina, en los que, puede verse como desde 1930 sostengo la necesidad de lo que siempre he denominado *plástica unitaria* y a lo cual hoy llamamos *integración de la plástica.* Naturalmente, afirmo desde entonces que esta integración no puede constituir un hecho de simple impulso esteticista, que es lo que están haciendo en estos momentos los formalistas de las diferentes ramas de la plástica, no obstante haber sostenido durante tres décadas, cuando menos (desde los primeros tiempos del funcionalismo Le Corboussier), que la pintura y la escultura, propiamente dichas, "habían salido definitivamente de la arquitectura para no volver más"; "que inclusive los cuadros de caballete –ni hablar de la pintura mural– sólo servían para abrir ventanas –romper unidades espaciales– en los edificios modernos;" que la arquitectura, con sus propias formas, con sus naturales luces y sombras, englobaban ya una plástica integral... e inclusive tenían, por lo tanto, su propio color" (el mismo principio teórico de los escultores post-Renacentistas que encuentran la existencia del color en las luces y sombras naturales y en las tonalidades locales de la piedra, de la madera, etc.); "que, por otra parte la pintura y la escultura, por más figurativas, podrían llegar a contaminar de "lepra objetivista" un arte esencialmente abstracto, por ajeno a toda posibilidad de discurso".

En mi controversia pública con Diego Rivera, en 1935, entre muchas otras cosas de carácter técnico que aparecerán en capítulos posteriores, sostuve sobre el particular textualmente lo siguiente: "No

podemos persistir en la elección de edificios a decorar sólo por razones estéticas (Rivera fué un invariable partidario de las arquitecturas anteriores); hay que pasar, pues, de las viejas arquitecturas coloniales a las nuevas arquitecturas de destino público. Para el objeto debemos imponer nuestra participación previa de los edificios, mediante trabajo de equipo, desde el ángulo de la pintura y de la escultura policromada. En el orden de una nueva pintura mural, conviene atacar la ejecución de murales exteriores, hacia la calle, frente al tránsito de las multitudes."

En todas mis obras murales se puede observar el anhelo de esa plástica unitaria, o de esa integración moderna de la plástica. Un anhelo con cierta cantidad de angustia (aunque no angustia existencialista, desde luego) como es lógico comprender en quien ha tenido que pintar, invariablemente, en edificios coloniales o bien en otros de relativa construcción moderna, pero en los cuales no ha tenido ninguna participación en su planeación. Ese anhelo se ha manifestado mediante la sobreestructuración de las salas, o zonas a decorar, al curvar sus aristas, el contacto entre los muros, o superficies verticales, con los techos o superficies horizontales, haciendo del conjunto una unidad espacial, más o menos en la forma en que hubiera impuesto tal solución de haber participado previamente en la concepción y construcción de los edificios correspondientes (Véanse al respecto las fotografías que se reproducen más adelante, correspondientes a mis murales de La Habana, Chillán, y otros).

CAPITULO III

UNA EXPERIENCIA CONCRETA: EL MURAL DE SAN MIGUEL DE ALLENDE. ANTECEDENTES

A PRINCIPIOS de 1949, la entonces denominada Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende, me encargó una serie de conferencias sobre la pintura moderna en general y sobre la pintura moderna de México en particular. Produjeron gran interés entre el estudiantado del referido instituto, compuesto en su casi totalidad por jóvenes norteamericanos veteranos de la guerra, interés compartido igualmente por el profesorado de la propia escuela.

Ahora bien, como es harto sabido en los sectores intelectuales en los que he trabajado o dictado conferencias sobre arte, me he manifestado siempre contrario a la pedagogía didáctica, o puramente verbalista, en el campo de las artes plásticas y, de una manera muy particular, en el campo del arte de la pintura. Para mí, la única pedagogía posible en este orden es la *pedagogía clásica*, esto es, *aquella que entrega a los estudiantes o aprendices de pintura los conocimientos teóricos y prácticos, simultáneamente, en el proceso mismo de la producción de una obra específica del maestro, o del equipo.* ¿Cómo realizar, entonces –me preguntaban mis oyentes– los enunciados teóricos y las técnicas que usted sostiene?

En aquella época, la referida escuela de Bellas Artes incluía entre sus clases un curso de *pintura al fresco*, bajo la dirección del pintor David Barajas, antiguo alumno de la Escuela de Pintura y Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Tratábase de la más tradi-

podemos persistir en la elección de edificios a decorar sólo por razones estéticas (Rivera fué un invariable partidario de las arquitecturas anteriores); hay que pasar, pues, de las viejas arquitecturas coloniales a las nuevas arquitecturas de destino público. Para el objeto debemos imponer nuestra participación previa de los edificios, mediante trabajo de equipo, desde el ángulo de la pintura y de la escultura policromada. En el orden de una nueva pintura mural, conviene atacar la ejecución de murales exteriores, hacia la calle, frente al tránsito de las multitudes."

En todas mis obras murales se puede observar el anhelo de esa plástica unitaria, o de esa integración moderna de la plástica. Un anhelo con cierta cantidad de angustia (aunque no angustia existencialista, desde luego) como es lógico comprender en quien ha tenido que pintar, invariablemente, en edificios coloniales o bien en otros de relativa construcción moderna, pero en los cuales no ha tenido ninguna participación en su planeación. Ese anhelo se ha manifestado mediante la sobreestructuración de las salas, o zonas a decorar, al curvar sus aristas, el contacto entre los muros, o superficies verticales, con los techos o superficies horizontales, haciendo del conjunto una unidad espacial, más o menos en la forma en que hubiera impuesto tal solución de haber participado previamente en la concepción y construcción de los edificios correspondientes (Véanse al respecto las fotografías que se reproducen más adelante, correspondientes a mis murales de La Habana, Chillán, y otros).

CAPITULO III

UNA EXPERIENCIA CONCRETA: EL MURAL DE SAN MIGUEL DE ALLENDE. ANTECEDENTES

A PRINCIPIOS de 1949, la entonces denominada Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende, me encargó una serie de conferencias sobre la pintura moderna en general y sobre la pintura moderna de México en particular. Produjeron gran interés entre el estudiantado del referido instituto, compuesto en su casi totalidad por jóvenes norteamericanos veteranos de la guerra, interés compartido igualmente por el profesorado de la propia escuela.

Ahora bien, como es harto sabido en los sectores intelectuales en los que he trabajado o dictado conferencias sobre arte, me he manifestado siempre contrario a la pedagogía didáctica, o puramente verbalista, en el campo de las artes plásticas y, de una manera muy particular, en el campo del arte de la pintura. Para mí, la única pedagogía posible en este orden es la *pedagogía clásica*, esto es, *aquella que entrega a los estudiantes o aprendices de pintura los conocimientos teóricos y prácticos, simultáneamente, en el proceso mismo de la producción de una obra específica del maestro, o del equipo.* ¿Cómo realizar, entonces –me preguntaban mis oyentes– los enunciados teóricos y las técnicas que usted sostiene?

En aquella época, la referida escuela de Bellas Artes incluía entre sus clases un curso de *pintura al fresco*, bajo la dirección del pintor David Barajas, antiguo alumno de la Escuela de Pintura y Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Tratábase de la más tradi-

cional clase de fresco en cualquier academia de pintura en el mundo entero: enseñanza del procedimiento así denominado, mediante la ejecución exclusiva, o casi exclusiva, de pequeñas tareas por parte de cada uno de los alumnos; esto es, pequeños cuadros o paños murales individuales de tema libre. Por regla general, la transcripción en estilo personal de una obra de caballete del alumno correspondiente; una práctica absolutamente parcial de pintura muralista, en la que no cabía explicación alguna sobre los problemas fundamentales de la composición, o sea, enseñanza verbalista y ensayo práctico del procedimiento ancestral de la pintura al fresco y nada más. (Véase: Apéndice 1) Es decir, del procedimiento de pintura mural más remoto; el que usaron los más primitivos egipcios –sin duda alguna–, los griegos arcaicos, los etruscos, los romanos, los pre-Renacentistas y Renacentistas italianos, los americanos anteriores a la conquista, los españoles e hispano-americanos del siglo XVI en América. El procedimiento que ha restituído al mundo entero nuestro Movimiento Muralista Mexicano Moderno, en prácticas importantes y en cierta medida funcionales. El procedimiento, en fin, que yo usé en mis primeros murales, los de la Escuela Nacional Preparatoria de México (1922-1923) y, con modificaciones apreciables, en mis dos clases prácticas de pintura mural en Los Angeles, California. Prácticas en que conseguí utilizar –por primera vez en el muralismo contemporáneo– la pintura al fresco sobre reboque o aplanado de cemento y arena (por regla general, cemento blanco), en vez del reboque de cal y arena que constituye el fresco tradicional, que denominaremos *egipcio*, en el desarrollo de esta obra, para los fines de una mayor comprensión.

Las pequeñas prácticas antes referidas se realizaban, ¡para asombro mío! precisamente en el país restituidor del muralismo. Se realizaban, además, en una enorme sala, abovedada, de 30 metros de largo, por siete y medio de ancho y seis de alto; una sala que tenía una superficie global –considerando muros, naves y pisos– de 550 metros cuadrados (Véase: Fig. 1).

No me cabía la menor duda. Mi afirmación: En México, país

embrión del muralismo moderno, no hemos conseguido rebasar el período del *cuadro* o *paño mural*, adquiría toda su veracidad.

Lógicamente, mi consejo no se hizo esperar: *Lo que están haciendo* –les dije a profesores y alumnos– *tiene que ver con el problema de la pintura mural en un cinco por ciento.* Pintura mural –agregué– es la pintura en un espacio arquitectural íntegro, en un espacio que pudiéramos denominar *caja plástica*. ¿Por qué en vez del pequeño ejercicio complementario que están realizando –la práctica del *touche* al fresco– no atacan ustedes el problema en toda su integridad? ¿Por qué, constituyéndose previamente en equipo, profesor y aprendices, no se plantean el problema de darle a esta sala una función y proceden, en esas condiciones, a pintar su completa superficie, la completa superficie de su geometría? Tal cosa se aproximaría mucho a lo que todos los pintores del pasado artístico importante han denominado la verdadera enseñanza o *aprendizaje de la pintura mural –teoría y práctica simultáneamente– en el proceso de la ejecución de una obra para los fines de un cometido concreto.* Y completé: *El primer y más grande maestro, el maestro de todos, maestro inclusive del maestro es el propio problema.*

–Bien, –me contestaron los usufructuarios del establecimiento– ¿por qué no ejecuta usted tal clase mural?

–Así –respondí– la cosa cambia radicalmente. Aquí tenemos una sala magnífica; además, 20, 30, 40, 50 profesores y alumnos interesados en la obra, que pueden constituir, inmediatamente, bajo mi dirección, un equipo completo...

Y el arreglo material pedagógico-práctico quedó convenido.

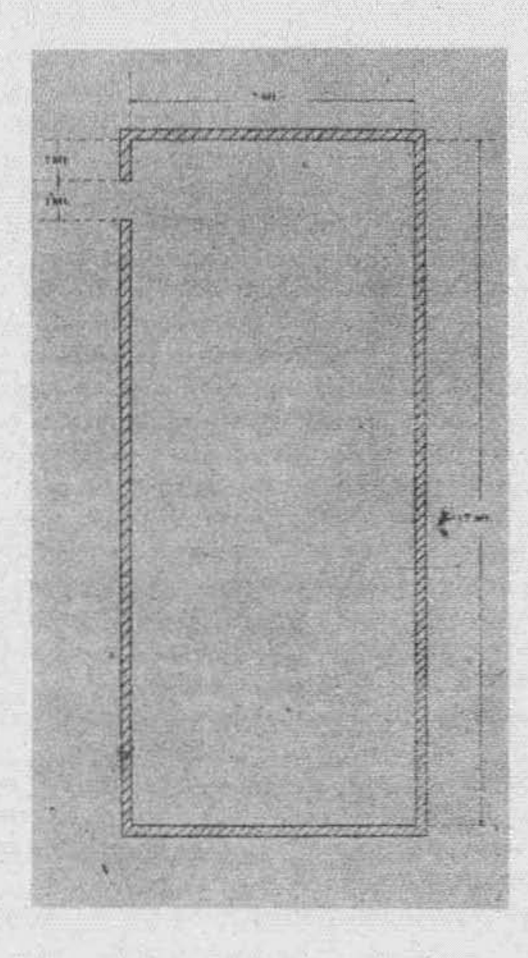


Fig. 1. Planta de la sala de San Miguel de Allende, que utilizo como ejemplo.

CAPITULO IV

LO PRIMERO: ANIMAR EL TRABAJO POR EQUIPO. DEJAR QUE LOS ALUMNOS PASEN A LA APLICACION PRACTICA DE LO EXPUESTO EN MI CONFERENCIA

Es EVIDENTE que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, es decir, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos. El cuadro de caballete es, orgánicamente, objeto individual en su ejecución.

Por esta razón, es difícil para los pintores cuya mente se ha estructurado en la producción de caballete comprender, percibir inclusive, lo que pudiéramos llamar el ejecutor colectivo. Es muy posible que los pintores mexicanos, en nuestro primer período productivo, el que va del año 1922 a 1924, hayamos exagerado, idealizado en forma teorizante, el trabajo colectivo, y de ahí que hayamos sufrido un desencanto respecto a ese medio de producción, hasta considerarlo utópico. Acostumbramos a hablar, –tal vez demasiado–, de "el taller colectivo", a la manera de los Renacentistas italianos. Lo que ocurrió es que nuestra proximidad, en sentido cronológico, al cuadro de caballete, con su concepto panelista o no espacial, hizo prácticamente imposible el método de trabajo por equipo.

Sin embargo, las experiencias posteriores conseguidas gracias a mis murales de Los Angeles, California, me permitieron extraer algunas experiencias prácticas que si de una parte combatieron la cierta mística que poseí al respecto de crear obra mural mediante un trabajo colectivo sin director, de otra parte me impelieron en San Miguel Allende a trabajar en equipo.

Esta labor es la única capaz de enseñar el arte de la pintura mural.

Así, dejé que mis colaboradores, profesores y alumnos[1] recibieran la experiencia en cabeza propia. Como de antemano sabíamos todos a qué tema debía referirse el mural, les permití que se lanzaran directamente a un trazo general de la obra.

¿Cuál fué el resultado? Echóse de menos, en primer lugar, la falta de una dirección central, similar a la que coordina las docenas de profesores que constituyen una orquesta sinfónica. En segundo lugar, manifestóse la tendencia individualista de aplicar el estilo de cada quien. En tercero, pudo observarse que el mejor dibujo, realizado sin sumisión estricta al método poliangular para la pintura mural, no es buen dibujo, aunque para el caballete pueda ser magnífico.

Todo adoleció de gran abigarramiento, como en su lugar veremos gráficamente. Los diversos autores trataron inconscientemente de realizar su propia composición; como se hace en una obra de caballete, y no la parte destinada a integrar un conjunto. Particularmente débil fué lo que se trazó en las bóvedas, dado que las distorsiones que allí se producen acabó por restar valor de conjunto a los trazos realizados sobre el viejo aplanado.

Los miembros del equipo, consideraron que lo conveniente era organizarse en tantos equipos como zonas temáticas iba a tener nuestro mural, es decir, un equipo para el nacimiento de Allende, otro para la niñez de Allende, etc. Tradicionales pintores de caballete, consideraron que la solución del problema radicaba exclusivamente en lo que podemos llamar el lenguaje plástico o gráfico de la obra, esto es, el estilo pictórico propiamente dicho. Les pareció, por lo mismo, que una figura se empezaba por el vestido y no por lo que está debajo del vestido. Y es que en realidad dentro del mundo con-

[1] William Hammill, Amy Middleton, Violet McCluskey, Vivian Harryman, Mary Reardon, Ted Appleby, Ernest de Soto, James Pinto, Jack Baldwin, Herman Greissle, Jeff Sulzer, Raymond Brossard, Leonard Brooks, David Barajas, Bert Snelling, Eddie Coriaty, Lester Smith, Phil Stein, George Reed, Carl Young, Eugene Massin, John Roberts (fotógrafo), Howard Jackson (fotógrafo) y Enrique Cervantes.

temporáneo se ha llegado a suponer que el estilo es causa y efecto en vez de considerar que el estilo es la culminación de una función práctico-estética. En la pintura mural el estilo es la consecuencia de hechos determinantes de orden arquitectónico, espacial y social también si se toma en cuenta la función del lugar que se va a decorar. Empezar por el estilo es destrozarlo todo por anticipado. Se observó, como era natural en pintores de un mundo particularmente individualista, no sólo que se había empezado por el estilo sino que cada quien había tratado de imponer su propio estilo. Olvidando el sentido espacial de la composición, la actitud de buenos pintores de caballete, hicieron de cada zona un cuadro autónomo y el resultado puede apreciarse en las reproducciones (véase: Figs. 2 y 3).

Casi no fué necesario que yo interviniera en sus discusiones en San Miguel de Allende. Ellos mismos, en crítica constructiva, llegaron a conclusiones valiosas. Estas conclusiones, en forma más o menos textual fueron las siguientes: En la pintura mural hay que tener un solo equipo y a la cabeza de éste un solo director. El director, que será normalmente el hombre de mayor experiencia, al establecer las bases creadoras fundamentales, anima y coordina el aporte creador de todos los demás; si se considera a la pintura mural dentro de una sala determinada, como un hecho pictórico integral, habrá que simplificar la composición considerando que cada zona es como la esquina de un cuadro; en la pintura mural no cabe la técnica y procedimientos artesanos de la pintura de caballete, esto es, procedimientos que pudiéramos llamar feudales, sino que para realizarla hay que buscar una tecnología que corresponda a sus problemas físicos inherentes, instrumental mecánico, materiales sintéticos, conceptos de composición diferentes de los del pasado y un método de trabajo humano, si cabe el término moderno, más industrial.

Los pintores estudiantes de San Miguel de Allende, aspirantes a muralistas, pudieron también percibir por ellos mismos el carácter

determinante de una nueva concepción en la composición artística, de los nuevos materiales y herramientas, destinados a realizar una obra con mayor rapidez y mayores facilidades colectivas. A cada técnica material corresponde su propia expresión. ¿Qué diríamos de un hombre que quisiera pintar al óleo el estilo del fresco?

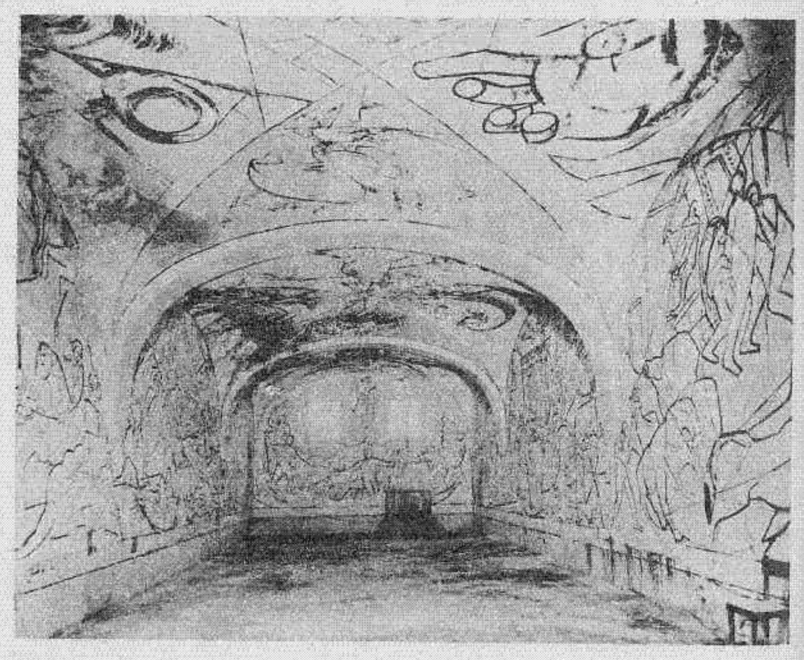


Fig. 2.

CAPITULO V

LO SEGUNDO: FOTOGRAFIAR LAS PRACTICAS DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO PARA OBSERVAR SUS EQUIVOCACIONES Y GARDAR EL DOCUMENTO DE TAL ETAPA DE NUESTRA ACCION

Como hemos visto en el capítulo anterior, los miembros del equipo, libremente en actitud de aplicar conforme a su propia interpretación lo que yo había expuesto teóricamente en mis conferencias, realizaron una práctica de trazado total (composición y temática) en la sala destinada al mural definitivo.

En su práctica aparecía evidente el desconcierto frente a los problemas de la tarea muralista. Para nada habían tenido en cuenta el tránsito del espectador (problema al que haremos referencia en otros capítulos). Tampoco habían considerado, por lo mismo, la naturaleza geométrica particularísima de las bóvedas, dado el carácter cóncavo de éstas. De hecho, cosa normal en jóvenes pintores formados en la tradición de la pintura de taller, su concepción de mural había sido simplemente que se trataba del problema de un cuadro mucho más grande y nada más. En esas condiciones, su pensamiento y su emoción no consideró más que la parte que le había tocado a cada grupo, desatendiéndose por completo del conjunto (ya veremos en los capítulos correspondientes a la composición cómo la pintura mural es pintura en un espacio arquitectural completo). En tales condiciones, sus trazos —los de los muros o superficies verticales— resultaron increíblemente abigarrados, repletos de figuras hasta la invisibilidad de todas, y las bóvedas, o superficies horizontales, aparecieron como absolutamente informes.

determinante de una nueva concepción en la composición artística, de los nuevos materiales y herramientas, destinados a realizar una obra con mayor rapidez y mayores facilidades colectivas. A cada técnica material corresponde su propia expresión. ¿Qué diríamos de un hombre que quisiera pintar al óleo el estilo del fresco?

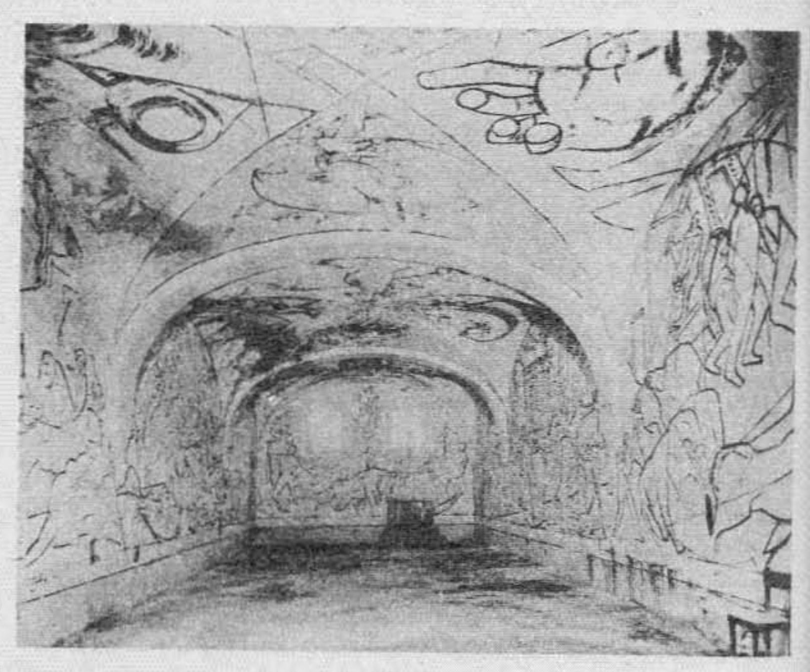


Fig. 2.

CAPITULO V

LO SEGUNDO: FOTOGRAFIAR LAS PRACTICAS DE LOS MIEMBROS DEL EQUIPO PARA OBSERVAR SUS EQUIVOCACIONES Y GARDAR EL DOCUMENTO DE TAL ETAPA DE NUESTRA ACCION

Como hemos visto en el capítulo anterior, los miembros del equipo, libremente en actitud de aplicar conforme a su propia interpretación lo que yo había expuesto teóricamente en mis conferencias, realizaron una práctica de trazado total (composición y temática) en la sala destinada al mural definitivo.

En su práctica aparecía evidente el desconcierto frente a los problemas de la tarea muralista. Para nada habían tenido en cuenta el tránsito del espectador (problema al que haremos referencia en otros capítulos). Tampoco habían considerado, por lo mismo, la naturaleza geométrica particularísima de las bóvedas, dado el carácter cóncavo de éstas. De hecho, cosa normal en jóvenes pintores formados en la tradición de la pintura de taller, su concepción de mural había sido simplemente que se trataba del problema de un cuadro mucho más grande y nada más. En esas condiciones, su pensamiento y su emoción no consideró más que la parte que le había tocado a cada grupo, desatendiéndose por completo del conjunto (ya veremos en los capítulos correspondientes a la composición cómo la pintura mural es pintura en un espacio arquitectural completo). En tales condiciones, sus trazos –los de los muros o superficies verticales– resultaron increíblemente abigarrados, repletos de figuras hasta la invisibilidad de todas, y las bóvedas, o superficies horizontales, aparecieron como absolutamente informes.

Examinados los trazos, recomendé a los alumnos los fotografiaran. Ellos mismos, llegado el tiempo de la reflexión, se percatarían de la verdad que encerraban mis observaciones formuladas al respecto de aquellos trazos. Creo que esta es una práctica que nunca debe omitirse. En el documento fotográfico consta una lección, una base de autocrítica que considero esencial revisar antes de emprender la obra mural definitiva.

Véanse las figuras 4, 5 y 6 que reproducen aspectos parciales de lo realizado por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende. La observación encierra el mejor comentario, particularmente si se toma en cuenta el proceso de unidad del local que íbamos a decorar.

Fig. 4.

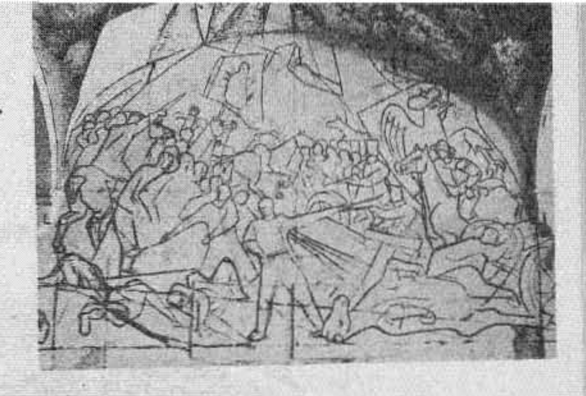


Fig. 5.



... no sólo habían empezado por el estilo, sino que cada quien había tratado de imponer su propio estilo. Olvidando el sentido espacial de la composición, la actitud de buenos pintores de caballete, hicieron de cada zona un cuadro autónomo... Casi no fué necesario que yo interviniera en sus discusiones... Ellos mismos, en crítica constructiva, llegaron a conclusiones valiosas: en pintura mural hay que tener un solo equipo y a la cabeza de éste un solo director...



Fig. 6.



Fig. 7. Vista de la sala de San Miguel de Allende.

CAPITULO VI

LO TERCERO: DESENTRAÑAR LA SUBESTRUCTURA GEOMETRICA EMPLEADA POR EL ARQUITECTO

HECHOS LOS trazos y realizadas sus fotos, que guardaremos para más tarde, debe iniciarse el trabajo formal: desentrañar la subestructura geométrica empleada por el arquitecto; en el caso de San Miguel de Allende un arquitecto que trabajó en el siglo XVIII y que no nos legó plano alguno. Para ello hay que medir cuidadosamente las bóvedas, los muros, el piso y considerar geométricamente el resultado. Tal labor nos representó más trabajo que el normal, el que habría dado un edificio moderno. Sin embargo, logramos una perfecta interpretación, toda vez que con la supresión de las capas y sobrecapas que se habían venido acumulando a través de muchísimos años, dimos con el cuerpo original de la construcción. A continuación recomendé observáramos en movimiento lento y rápido la sala de trescientos metros cúbicos. Esta familiarización es imprescindible. Nuestro movimiento, más que el frío análisis objetivo del lugar, nos dió el sentido de la composición elíptica empleada por el arquitecto. La altura de los muros, la relación entre éstos y las bóvedas, la relación interespacial entre los arcos, las bóvedas, los muros y el piso, la relación entre las aristas de las bóvedas, etc., nos entregaron el maravilloso juego interespacial existente en la zona de la construcción elegida para realizar nuestra obra mural. Una maqueta lineal, si cabe la expresión —nos dijimos— construída con alambre nos dará el juego geométrico rítmico usado por el arquitecto, un juego arquitectónico rítmico que

nos servirá como armazón estático y activo para toda la estructura de orden pictórico que vamos a realizar. Y así fué en efecto. Ya conocíamos el campo donde íbamos a operar; ya habíamos precisado su magnitud objetiva y su dinámica subjetiva. Ya teníamos, pues, un trampolín para saltar, una palanca para facilitar el levantamiento subsecuente de nuestro problema. Y nuestro campo de operaciones, la plataforma, nuestra palanca, eran de una belleza singular (véanse Figs. 7, 8 y 9.)

Tratándose de pintura mural en arquitectura vieja, esa arquitectura vieja a la que nos hemos referido en el capítulo II, y la cual no podrá ser eliminada de la noche a la mañana, el único procedimiento de análisis previo es, en mi concepto, el antes referido. Sería un profundo error desentenderse de lo que llamamos la dinámica geométrica usada por el arquitecto, por la simple razón de que no están a nuestro alcance los módulos, con los planos correspondientes, de tal arquitecto o constructor.

Naturalmente aquí caben algunas consideraciones sobre el estilo de la pintura mural en arquitecturas viejas, motivo de acaloradas y frecuentes discusiones entre los muralistas de México, entre sí, de éstos con los pintores de caballete y con multitud de artistas extranjeros. ¿Qué estilo corresponde a la pintura mural que se ejecuta en una arquitectura colonial, por ejemplo? A esto he contestado siempre lo siguiente: Nada sería más absurdo que la reconstrucción de estilos. Desde luego, en el caso de la arquitectura colonial mexicana, tendríamos un problema insoluble. En la arquitectura colonial no existió la pintura mural propiamente dicha. El muralismo de ese período, en mi concepto, lo constituyeron los grandes altares barrocos, formados de ornamentación en alto relieve, esculturas policromadas y pinturas montadas o superpuestas en el conjunto y todo envuelto en un marco chapado de oro. Se trataba, además, de una pintura de función –y estilo, por lo tanto–, religiosa.

Indudablemente, en arquitecturas viejas sólo hay que tener en cuenta el fenómeno espacial y lo que pudiéramos llamar la estrategia

funcional de la obra. No hicieron otra cosa –he dicho ya– los pre-Renacentistas italianos que también ejecutaron obras, por regla general, en arquitecturas levantadas muchos años antes de su propia producción.

Me parece que la experiencia concreta realizada en San Miguel de Allende es una muestra clara de lo antes expuesto.

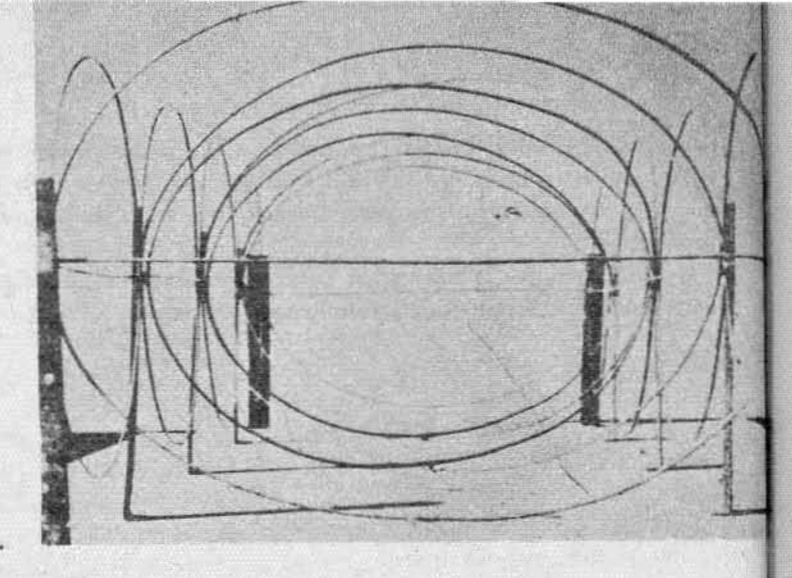
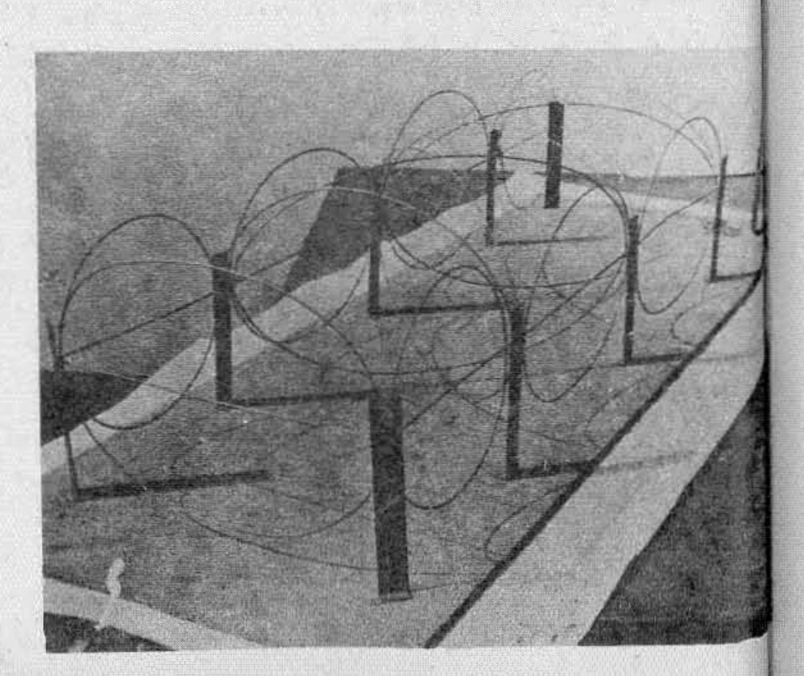


Fig. 8.

Resultados del estudio de la subestructura.

Fig. 9.



CAPITULO VII

LO CUARTO: DESNUDAR LA ARQUITECTURA DE CAPAS VIEJAS. NUEVO APLANADO

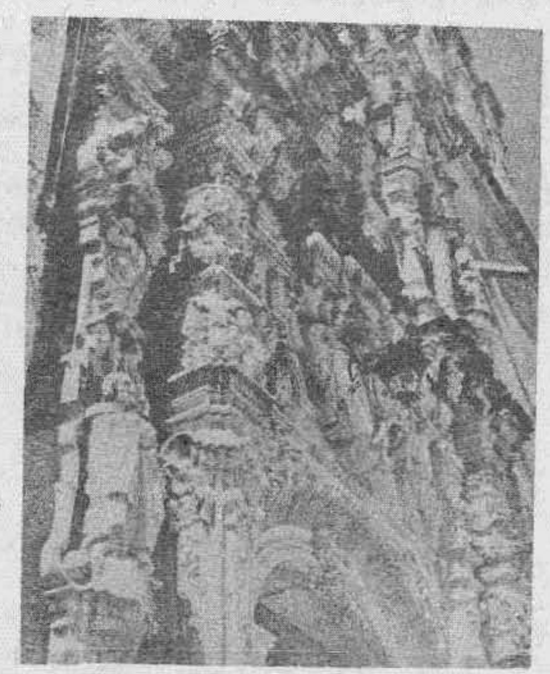
Como hemos dicho en el capítulo anterior, una vez determinada la subestructura geométrica, se inicia el trabajo formal, para lo cual es preciso desnudar la arquitectura de capas viejas y dejar al descubierto el muro original, sobre el que después extenderemos el aplanado (véase: Fig. 10). Antes, sin embargo, es preciso tratar el muro de modo que no surjan de él emanaciones salitrosas que pongan en peligro la pintura nueva.

Con tal objeto, hay que emplear la fórmula antisalitrosa cuya composición consta en el Apéndice 2.

Por lo que se refiere a los aplanados, sus diversas composiciones figuran en los distintos Apéndices dedicados a técnicas murales.



Fig. 10 ... es preciso desnudar la arquitectura de capas viejas...



... documento fotográfico...

Fig. 11.

CAPITULO VIII

LO QUINTO: EN DISCUSION DE EQUIPO, FIJAR FUNCION Y TEMA

Toda vez que la estructura y la subestructura han sido ya ubicadas, tendremos ahora que fijar la superestructura, es decir, el revestimiento temático, destinado en este caso a ensalzar la memoria de Allende.

San Miguel de Allende, población donde ejecutamos el mural que nos ocupa, recibió ese nombre precisamente en recuerdo del General Ignacio Allende, que naciera en tal lugar. Este personaje, dijimos en nuestras charlas de equipo, fué uno de los más capaces y enérgicos insurgentes de nuestro país. Después de una serie de discusiones iniciales, fijamos el título del tema: "Monumento al Gral. Ignacio Allende".

Acordamos subdividir nuestro mural, de tema global, como hemos visto, en varios subtemas. ¿Cuáles deberían ser éstos? ¿Qué circunstancias históricas humanas habían determinado la mentalidad revolucionaria de Ignacio Allende? Nada mejor para responder a estas cuestiones que recurrir a los textos correspondientes, así como a algunos destacados habitantes de la población donde trabajamos.

En esta investigación histórico-pictórica nos enteramos de que Ignacio Allende era miembro de la familia más rica de la localidad. Su familia, de origen exclusivamente español, poseía las más grandes haciendas ganaderas del lugar, y en esa época el pueblo era uno de los centros ganaderos más grandes, sino el mayor de todo el Continente Americano. Supimos, asimismo, que San Miguel de Allende

había contado durante la colonia con las curtidurías más importantes de todo el país y que las pieles producidas allí, lo mismo que las grasas, se exportaban en gran cantidad a Europa y a muchos países del Continente. Supimos que el bautismo de Allende había sido todo un acontecimiento en la ciudad. El lugar donde bautizaron a Ignacio Allende, es decir, la sacristía de la parroquia del lugar, se encontraba más o menos intacto. Supimos que el niño dió siempre muestras de un evidente espíritu rebelde. Supimos que fué alumno del padre Díaz de Gamarra, el primer cartesiano de América, quien le inculcó las primeras ideas de Rousseau y de los enciclopedistas franceses. Supimos que Ignacio Allende, más tarde, como les acontece a la mayor parte de los revolucionarios en su juventud, debido quizás a su excepcional vitalidad, vivió un cierto período de vida pasional y desordenada, distinguiéndose además como gran deportista, charro, torero, etc. En fin, en la propia tierra de Ignacio Allende, en el mismo campo de las operaciones políticas y militares de Ignacio Allende y ayudados por los propios habitantes de su tierra, llegamos a conocer, la historia de Ignacio Allende y, por lo tanto, del centro mismo donde brotó la chispa de la Independencia.

¿Fué interesante, y de utilidad pictórica, la adopción de un tema histórico en una población de tal importancia histórica para el surgimiento de México como nación? ¿Constituyó un acto arbitrario, en el orden pedagógico, el hacer que un grupo de jóvenes artistas, extranjeros en su mayoría, ocuparan parte de su tiempo en tal estudio? ¿No hubiera sido mejor realizar una pintura mural ajena a todo sujeto, motivo o tema de orden histórico y, por lo tanto, de naturaleza ideológica, es decir, un tema simplemente exacto? Entre nosotros, entre los miembros de mi grupo, había formalistas, semi-formalistas y pro-realistas, todos, naturalmente, sin una teoría clara que pudiera normar su propia producción; sin embargo, por unanimidad acordamos adoptar el tema antes expuesto, esto es, por unanimidad resolvimos darle a nuestro mural una función política, pues no era otra cosa la exaltación de la figura de uno de los más grandes caudillos de

la política nacional, a la vez que una función de divulgación histórica. Resolvimos ejecutar una obra en la que vincularíamos la belleza plástica, el ritmo, el movimiento de la geometría, las relaciones de color, los juegos de texturas, las expresiones, los ademanes, psicología pictórica, al servicio de una manifestación utilitaria. Eludir este problema hubiera sido caer en un hecho posiblemente absurdo, en un escapismo necio. Ahora bien —y así lo dijimos al discutir colectivamente el tema— una obra de tal naturaleza no podía tener más que un estilo realista, esto es, un estilo que correspondiera a la funcionalidad integral de nuestro propósito, en las condiciones históricas y estéticas del preciso momento en que las realizábamos. Pero ¿podríamos determinar *a priori* cómo sería el estilo mismo realista de nuestra obra?; ¿un estilo realista similar al de los primitivos alemanes?; ¿un estilo similar al estilo realista de los primitivos flamencos?; ¿un estilo al estilo realista —quizá el primer realista naturalista— de Diego Velázquez de Silva?; ¿al estilo realista de Courbet?; ¿al estilo de los realistas hermanos Le Nain?; ¿al estilo de los pintores pro-realistas contemporáneos de la Unión Soviética? Cualquier determinación preconcebida a este respecto nos pareció equivocada. Nuestro estilo realista, sería determinado en el proceso mismo de nuestro trabajo, mediante nuestra propia percepción y consideración racional del problema, apoyándonos en las reacciones del público. El arte —dijimos— lo generan el creador y su audencia simultáneamente, y agregamos: A tal audiencia, tal arte. Por eso —añadimos— en los períodos de la historia en que la creación artística tuvo gran audiencia, hubo un gran arte y resultó pobre cuando esta audiencia fué socialmente mezquina.

Partiendo de todas estas consideraciones, función de la sala a decorar, tema de la obra, estilo de ésta, etc., llegamos a subdividir el motivo general en los submotivos siguientes: El bautismo de Allende entre sedas y oro, el oro de los templos barrocos de México; la niñez rica de Allende; la juventud impetuosa de Allende; Allende estudiante, preocupado por las teorías de la Revolución francesa; Allende

conspirador; la chispa de la guerra de Independencia; el fusilamiento y la apoteosis simultánea del héroe.

Ya habíamos, como se ha visto, acumulado documentos históricos para nuestro tema. Ahora había que desarrollar el tema realista propuesto mediante estudios concretos. Por ejemplo, necesitábamos tropeles de caballería, para diferentes secciones de nuestro mural. Qué sería mejor ¿el boceto a lápiz o los bocetos fotográficos? La práctica nos lo diría. El equipo salió al campo con ambas herramientas. Ocho días de trabajo y vuelta al taller para conocer lo realizado. Los dibujos a lápiz resultaron emanaciones de tipo más bien estético, vagos datos que podrían servir más tarde para reconstruir la acción de caballos y hombres, en un proceso lento y cuidadoso. En ellos se veía claramente que la anatomía física y la anatomía mecánica de hombres y caballos en acción había sido percibida apenas en forma fugaz, puramente esquemática. Las fotografías (véanse: Figs. 11, 12 y 13), en cambio, nos daban ambas cosas, con todos los defectos propios del carácter uni-ocular de la cámara fotográfica, pero había ya un material objetivo de donde partir hacia la creación. A la creación se parte de un objeto conocido, que está presente o que no lo está. Hasta los abstraccionistas han tenido que reconocer este hecho. La fotografía no es, pues, más que una ampliación del objeto, o un sobre-objeto, mas esto tiene un inmenso valor documental. Tanto, que yo considero que al huir de la realidad los pintores modernos de la escuela de París, –precisamente porque había surgido un aparato mecánico captador de una realidad–, cometieron el más grande desatino de la historia del arte. La cámara fotográfica hace posible la salida del *impase* en que se encontraba el arte objetivista; hace posible el progreso del realismo. La cámara, pues, es herramienta indispensable para un nuevo realismo, y sin ella no se puede siquiera pensar en la solución de tal problema. La cámara fijó los conocimientos de la astronomía y de la astrofísica. La fotografía sacó a la medicina del conocimiento empírico de las entrañas del hombre con la radiogra-

fía, etc. ¿Cómo es posible que siendo una captadora de imágenes la ignoremos o despreciemos los creadores de imágenes? Este nuevo colaborador nos seguirá en nuestra marcha explicativa de la técnica correspondiente al muralismo de nuestro tiempo y para el próximo futuro.



Fig. 13. ... a la creación se parte de un objeto conocido, que está o no presente... La fotografía no es, pues, más que una ampliación del objeto, o un sobre-objeto...



Fig. 12. ... con todos los defectos propios del caracter uni-ocular de la cámara fotográfica, pero había ya un material objetivo de donde partir hacia la creación...

CAPITULO IX

LO SEXTO: DETERMINAR LA TECNICA MATERIAL PARA LA OBRA ES DECIR, LOS MATERIALES Y HERRAMIENTAS QUE DEBERAN EMPLEARSE EN SU EJECUCION

ESTE ES un capítulo de consideraciones generales, en el cual se hace abstracción del mural de San Miguel de Allende que en cierto modo nos sirve de pauta. Dichas consideraciones generales se aplican a diversas técnicas murales, ante las cuales, las modernas, claro está, no me atrevo a establecer prioridades.

¿Qué útiles (entendiendo por útiles los materiales y las herramientas) usaron los primeros pintores, los pintores de la prehistoria?

Usaron la sangre como vehículo adherente o aglutinante. Mezclábanla con tierras naturales, con pigmentos naturales. Un poco más tarde, emplearon la leche (hoy con la leche se hacen los colores a base de caseína). Dícese que los egipcios, inventores de la cerveza, la usaron en vez de la sangre o la leche.

Seguramente, los egipcios y los griegos arcaicos, como los prehispánicos de América, usaron resinas de árbol, tales como el copal americano.

Indudablemente, el desarrollo de su técnica material pictórica, sus útiles, correspondían, en forma categórica, al grado de desarrollo de su industria.

Naturalmente, un mundo intelectual, el mundo contemporáneo, que ha considerado que la creación artística es un producto de genialidad y nada más, se ha desentendido de tal problema. No ha tratado de profundizar el conocimiento de los materiales ancestrales.

Nada sabe, por ejemplo, sobre la pintura que usaron egipcios, griegos, etruscos, americanos pre-hispánicos, etc., para policromar el exterior de sus edificios (ha ignorado inclusive que sus edificios fueron policromados), y sobre este particular sólo se han producido hipótesis y éstas, casi exclusivamente, en torno de las actividades del muralismo mexicano. Se dice, por ejemplo, que esta policromía se hacía mediante el procedimiento llamado encáustica. ¿Qué sabemos sobre ese procedimiento? Los primeros murales nuestros, los del México contemporáneo fueron pintados a la encáustica. (Véase: Apendice 3.) Así pintó Diego Rivera el anfiteatro de la Preparatoria, así pintó Fermín Revueltas el paño derecho de la puerta norte del edificio que ocupa la propia Escuela Nacional Preparatoria, así pintó García Cahero su panel correspondiente en el patio central de la misma escuela, así pintó Fernando Leal y así pintó el autor de esta obra en lo que se denomina el "Colegio Chico" del mismo edificio.

Nosotros adoptamos procedimientos un poco más modernos que los tradicionales. Para derretir los colores ya compuestos, para calentar las partes del muro que deberían ser sujetas al barnizado con copal y para repasar la obra ya realizada, usamos el soplete de gasolina o soplete de plomero.

¿Qué objeto tiene –me preguntaba yo muchas veces– (en aquella época tenía 23 años) la esencia de aluzema o espliego, que es de los tres compuestos de la encáustica el más caro? (entonces costaba $ 40.00 el litro).

La esencia de aluzema, concluí, no tiene más objeto que el de mantener los colores en estado vaselinoso, y por lo tanto fácilmente manejable, puesto que al aplicarle el fuego se evapora. ¿No sería mejor usar gasolina, que entonces costaba 0.18 c. el litro? Y usé gasolina. Hoy, mis pinturas producidas con tal material se encuentran tan bien conservadas como las de Rivera y como las de los demás que usaron ortodoxamente la receta a base de espliego o esencia de aluzema. En realidad, la única ventaja del espliego era su delicioso aroma.

Sin embargo –comentábamos todos y subrayaba Rivera– el fresco es la pintura mural por excelencia. Así pintaron los egipcios, los griegos, los pompeyanos, los pre-hispánicos de América, los pre-Renacentistas, los Renacentistas, el Giotto, Massaccio, Miguel Angel, etc. Nosotros estamos restituyéndole al mundo la pintura mural y el fresco es su procedimiento –decíase.

Pero ¿qué es realmente la pintura al fresco? El mundo de aquel tiempo nuestro, era un mundo de pintores al óleo, al temple, a la acuarela, productos de origen industrial, ignorados en su aspecto químico por los artistas que los usaban, y de cuyo origen en tal orden sólo sabían adonde se encontraba la tienda para adquirirlos; teníamos muy vagas nociones sobre el particular.

Algunos de nosotros, Rivera y yo particularmente, habíamos viajado por Italia, y durante largas horas permanecíamos delante de los más famosos frescos, que inclusive copiamos, pero, pintores típicos de nuestra época, no nos habíamos preocupado más que del estilo, ignorando entonces que el estilo es, en primer lugar, un resultado natural de los medios que se usan para producirlo. Así pretendimos, como todos nuestros colegas post-cezannianos, cubistas, etc., imitar los estilos del fresco con el óleo (en realidad los "modernos franceses" dejaron de pintar al óleo con el óleo, impulsados por sus conceptos de la "superioridad de los colores planos", de los colores no mezclados, que son colores "primitivistas").

Había, pues, que redescubrir el fresco. Rivera nos habló de un libro sobre materiales pictóricos de Chenino Cenini, escrito en las postrimerías del Renacimiento italiano. ¿En dónde encontrar ese libro? Recorrimos todas las bibliotecas, expendios de libros antiguos, etc. Y, hecho milagroso, encontramos el libro de Chenino Cenini... pero escrito en un italiano que nadie podía comprender en todo México. Ni el propio Rivera, naturalmente, podía descifrárnoslo en forma que consideráramos conveniente.

Entre nosotros actuaba un muchacho francés de nombre Jean Charlot, que había aprendido una cierta receta de pintura al fresco

en la escuela de Fontainebleu. Nos dijo que tal procedimiento consistía en pintar sobre una mezcla, fresca aun, de cal y arena, con tierras colorantes disueltas simplemente en agua. Pero Jean Charlot desconocía las proporciones de tal mezcla y las características que deberían tener la cal y la arena. Habíamos realizado cierto progreso en la vía de nuestro propósito, pero lo adquirido no era aún suficiente para iniciar la obra con el procedimiento empleado por Giotto y Miguel Angel.

Más o menos en esa etapa de nuestra acción, apareció Xavier Guerrero, un mexicano de pura raza nahua, criado en el norte de la República. Su padre era "pato" (así se les llama en México a los pintores de paredes). Con él había aprendido todos los procedimientos de pintura aplicada que se usan en nuestro país desde tiempos muy remotos. Y cuando le explicamos lo que a su vez nos había explicado Charlot, nos dijo: "eso que el francés llama fresco se usa en México en todas partes. Las cocinas de cada una de las casas de ustedes, esas de color almagre, están pintadas al fresco. En México se pintan así los interiores y exteriores de las iglesias y hasta las fachadas de las casas en casi todos los pueblos. Sólo que en algunos casos al agua se le mezcla "baba de nopal" (jugo de cacto) y esto le da mayor solidez a la mezcla y mayor adherencia al color". Xavier Guerrero nos dió la experiencia local al respecto.

En esas condiciones técnicas empezamos a producir lo que pudiéramos llamar el segundo escalón técnico de nuestro esfuerzo. Con el tiempo observamos que no le hacía falta al agua el jugo de cacto. Este producía una cierta película similar a la del temple en el aplanado de mezcla de cal y arena destinado al fresco. Los pigmentos disueltos en agua simple producían suficientemente la cristalización que es lo que fija el color a la capa indicada. Nuevos estudios sobre el particular, nos llevaron a la conclusión de que nuestro procedimiento de pintura al fresco era exactamente igual al que habían usado nuestros antepasados, en cualquier parte del mundo, desde muchos siglos antes de la era cristiana. Hace algunos años, ciertos pintores

europeos, entre ellos José Bardasano, dijeron públicamente que nosotros no estábamos pintando al fresco porque el líquido colorante penetraba o se embebía cuando menos seis milímetros en la capa de mezcla de cal y arena. No cabe imaginar desatino más grande. El líquido colorante no penetra en la capa en lo más mínimo, no puede penetrar, y su fijación, mediante el proceso de cristalización referido, ha sido ya perfectamente señalado por la ciencia en la materia, sólo que los pintores de nuestro mundo contemporáneo, empeñados en sostener el criterio de que el arte es un fenómeno exclusivamente emocional, se desentendieron de este problema.

Nosotros pintamos, pues, primero a la encáustica, casi a la encáustica tradicional, la que sirvió posiblemente a egipcios, griegos, prehispánicos de América, etc., para policromar los exteriores de los edificios; después, pintamos al fresco, es decir, el procedimiento que sirvió a egipcios, griegos, prehispánicos de América, etc., para policromar los interiores y ejecutar sus obras ilustrativas de carácter religioso. Estos procedimientos habían sido descubiertos muchos siglos antes, como dije ya, del advenimiento de la Era Cristiana. ¿El mundo no había inventado nada nuevo desde entonces en lo que se refiere a pintura para el interior y el exterior de los edificios? ¿Era posible que los primeros descubrimientos sobre tal técnica fueran los definitivos, *ad eternum*, por insuperables?

Ya desde aquella época tenía yo mis dudas al respecto y así lo hice constar en conversaciones personales y a través de los artículos que Jean Charlot y yo escribimos anónimamente bajo el seudónimo "Ingeniero Araujo".

Un poco después, hace exactamente siete años, pude fundamentar la premisa que a continuación transcribo textualmente:

"Fundamentalmente con el "fresco egipcio" (el tradicional fresco de mezcla de cal y arena), si se quiere pintar bien, se hace arte precristiano o cristiano medieval (el estilo cristianista, "giottesco", de los frescos tradicionales de mi compatriota Rivera, a través de sus veinte años íntegros de profesión muralista, son el mejor ejemplo

de esta verdad). Con el *gran óleo* (no obstante que el óleo es un tremendo progreso frente al fresco y las temperas arcaicas; el material que hizo posible la profunda revolución tecnicopictórica del Renacimiento) se hace sólo arte cristiano barrocorenacentista. Con el *pequeño óleo*, la acuarela, el pastel, etc. (materiales de arte de pequeña sala privada) se hace arte nuevoburgués impresionista del siglo XIX. Con el uso actual retrospectivo, atrasado en verdad, aislado o combinado, de esos materiales industrialmente anacrónicos, se hace arqueologismo plástico (Picasso, del período neoetrusco o pompeyano), o falsa magia (Orozco, muralista), seudomodernidad, pero nada más. Es principio inmutable en el arte que los materiales, como las herramientas de producción, tienen valor genérico: dan su *propio fruto*. Cada época da su voz correspondiente al conjunto de su industria, al grado de su técnica, y esa sí es una "ley eterna"."

En capítulos siguientes, explicaré cómo llegué a fijar mis puntos de vista concretos sobre el problema de la composición en la pintura mural. Hago mención en ellos de que nada fué el resultado de simple especulación intelectualista, de especulaciones apriorísticas, sino el resultado natural de una sucesión escalonada de "casualidades", de casualidades lógicas, si cabe el término. En lo que se refiere a mis principios sobre los materiales, aconteció exactamente lo mismo.

Como he dicho ya, en 1932 la "Chouinard School of Art" de Los Angeles, me invitó a hacer la práctica colectiva de pintura mural en su propio edificio. Este mural era exterior, de cemento apenas descimbrado, de hormigón. En México habíamos producido obras murales en muros de mampostería y de ladrillo, pero nunca en muros de concreto. ¿Era posible extender una mezcla de cal y arena, la mezcla del fresco tradicional, en un muro de concreto apenas descimbrado? A primera vista me pareció que tal cosa era imposible. Había que consultar a un arquitecto. Y el arquitecto apareció. Fué el famoso austríaco Neutra quien contestó nuestra primera interrogación sobre tal problema. Y su contestación rezó del siguiente modo: "Yo no aconsejo extender una capa de mezcla de cal y arena sobre un

muro de concreto, aunque ignoro, como todos los arquitectos de mi generación, lo que es el fresco, y en general lo que han sido o son los procedimientos de pintura mural. Me ha tocado vivir un período de la historia en el que la pintura mural es inexistente." (Véase: Apéndice 4). Nos explicó acto seguido, las diferentes características de contracción y expansión de las mezclas o morteros de cemento y arena y de cal y arena; su desigualdad de secamiento, a la vez que las particularidades químicas de ambos.

Dicho arquitecto me pidió le explicara qué era concretamente la pintura al fresco y cómo se producía la fijación de los colores en la capa de mezcla. Al indicarle que esa fijación era la consecuencia de la cristalización del grano del pigmento en conjunción con los demás componentes de la mezcla, me dijo: "Ese fenómeno de cristalización es aún más vigoroso en la mezcla de cemento. ¿Por qué no seguir en la mezcla de cemento el mismo procedimiento pictórico que se sigue en la mezcla de cal y arena?" Y pusimos manos a la obra. En efecto, en la mezcla de cemento se fijaban los pigmentos disueltos en agua aun con mayor solidez que la anterior. Pero ya en la práctica observamos que si en la mezcla de cal y arena el proceso de "fraguado" y secamiento era ya muy violento, exigiendo por lo tanto *tareas* reducidas, en el fresco sobre cemento ese fraguado imponía tareas aún más pequeñas, por ser dos o tres veces más rápido su secamiento. Era, pues, imposible usar las herramientas tradicionales, es decir, los habituales pinceles y brochas de mano.

Observando la pintura industrial, en un país de tal magnitud industrial como los Estados Unidos, pude darme cuenta de que la pistola de aire o aerógrafo había sustituído a la brocha antigua en la pintura de automóviles, refrigeradores, carros de los ferrocarriles, muebles, paredes, en muchos casos. Inclusive el trabajo fino, como los filetes en los vagones de ferrocarriles, en los automóviles, etc., eran producidos en forma mecánica. Además, en el arte comercial, las herramientas nuevas, tales como el aerógrafo, el lineógrafo, el pantógrafo habían tomado ya carta de naturalización. ¿Por qué no

encontrar una herramienta capaz de seguir el ultrarápido fraguado y secamiento de la mezcla de cemento? ¿La pistola de aire?

Tales interrogaciones provocaron entre nosotros angustiosos pensamientos y grandes dudas. Uno de los miembros de mi grupo de candidatos a pintores muralistas, famoso pintor inglés de inclinaciones formales academicas hizo la afirmación siguiente: En gran parte, la sensibilidad del pintor está en las yemas de los dedos... es ahí donde radica una cierta sensibilidad que pudiéramos llamar eléctrica... y ¿cómo va, pues, a transmitirse esa electricidad al través de una grosera máquina creada con fines comerciales?" El argumento parecía aplastante. Pero durante la noche, en el recogimiento y bajo los consejos de la almohada, empecé a hacerme las preguntas siguientes: ¿Cuándo ha podido producirse una obra pictórica que es obra física, material, sin el uso de máquinas? Acaso, la piedra dura que sirvió para grabar sobre una piedra blanda ¿no era ya una máquina? ¿No lo es, también, la brocha de cerda y palo, fabricada industrialmente? ¿No eran herramientas mecánicas los utensilios o machotes que usaron los pre-Renacentistas y los Renacentistas para pintar las telas de los trajes de muchos de sus personajes? ¿No lo es el esfumino, el porta-carboncillos, etc., etc.? ¿No se dijo durante mucho tiempo, con error obvio, que la cinematografía no podría jamás llegar a ser un arte debido a lo inevitable de su instrumental mecánico? Ya no me cabía la menor duda: el uso de las herramientas de nuestro tiempo era el correspondiente a la creación artística de nuestro tiempo. Y así empezamos a usar la pistola de aire en la práctica mural referida. ¿Cómo lo hicimos?

En realidad, no habíamos hecho otra cosa que sustituir una herramienta vieja por una herramienta nueva. Una herramienta que nos iba a permitir llenar superficies con mayor rapidez, pero sin comprender todavía que la herramienta, como los materiales (según veremos después) juegan un papel determinante en la propia creación artística; que no son medios muertos insensibles, animados sólo por el genio del hombre, sino voces particulares que el hombre debe sa-

ber interpretar. El pincel y la brocha, propiamente dichos, al ser descubiertos y perfeccionados ¿no habían, acaso, impuesto nuevas posibilidades, nuevos "accidentes", y, en consecuencia, nuevos estilos, nuevas formas a las artes figurativas? La contestación en sentido afirmativo parecía elemental.

Cuando empecé a usar el aerógrafo, sin embargo, al pensar que había cambiado un instrumento lento por un rápido, y nada más, yo sufría tremendamente, aunque en secreto, de los efectos ahumados que producía aquella nueva herramienta. Trazábamos y modelábamos con ella, pero sus efectos no tenían aquella plasticidad, "amasada", "arañada", que nos daban los pinceles y las brochas tradicionales. Lo que hacíamos con nuestra nueva máquina tenía un gusto radicalmente diferente de lo que nos habían legado los pintores de las mejores épocas del pasado. Ahora bien, si mi teoría era justa, buenos, tarde o temprano, tendrían que ser los resultados. Era simplemente un problema de adecuada unión fecunda entre el hombre creador y sus medios materiales (los más poéticos de todos, señores formalistas) en el fenómeno integral de la creación. Pero las cosas no se hacen de la noche a la mañana. Es muy posible que los pintores que inventaron y usaron por primera vez los pinceles se encontraran con que aquéllos apenas si eran útiles para meter el color en las hendiduras que producían con sus herramientas de piedra dura sobre piedras blandas. Seguramente, deben de haber tardado mucho tiempo en encontrarle la "manera" a aquellos útiles, que debieron estimar como extraordinariamente mecánicos. Nosotros, en nuestras condiciones, nos encontramos con problemas y dificultades similares. Por entonces, usamos los colores tradicionales del fresco, es decir, los pigmentos simplemente disueltos en agua. Los lanzábamos sobre la capa de mezcla de cemento mediante la pistola de aire. Esto es: pintura vieja y herramienta nueva. Una evidente contradicción.

Posteriormente, comprendimos que las herramientas, como los materiales, según hemos dicho antes, aportan positivamente su propia expresión estética. Aquella piedra dura, frecuentemente mencio-

nada, que dibujó sobre la piedra blanda impuso su estilo. En su oportunidad la brocha menos primitiva tomó el puesto de la anterior, y dió su particular aporte. Nuevas cerdas, nuevas fibras, nuevos pelos, de los más variados orígenes, vinieron a enriquecer esa herramienta pictórica, y con ello a la propia pintura con nuevas posibilidades determinantes. Los patrones, esténsiles, esfuminos, tientos, cepillos de cerda dura para salpicar el color, etc., etc., simultáneamente con las nuevas posibilidades, plásticamente más ricas, de los materiales que progresivamente iban sustituyendo a los anteriores, fueron enriqueciendo la pintura con mejores modelados, veladuras, etc. ¿Hubiera sido posible realizar tales cosas con la piedra dura destinada a rayar la piedra blanda y las brochas y pinceles ultra primitivos? Lo obvio de la contestación, puede servirnos para fijar en nuestra mente la justeza de lo que afirmo.

En consecuencia, con la pistola de aire, como con los demás útiles modernos que sucesivamente hemos empleado, hay que hacer nuevas herramientas, al dictado de ellas mismas. Pero ¿es que tal dictado significa que el hombre creador, el artista, es esclavo de sus herramientas, como de sus materiales? De ninguna manera. Quiere decirse que se trata de un problema de creación, o de procreación, y no de generación autónoma. Y para toda creación o procreación hace falta el enlace de los dos o varios factores ineludibles en tal acontecimiento. Yo acostumbro a decir que lo primero que hace el plástico genial es escuchar, y entender bien, la voz de sus materiales y herramientas. Acostumbro a decir también que con el óleo sólo puede hacerse pintura al óleo y no al fresco; y con el fresco sólo puede hacerse pintura de esta clase y no al óleo. O, para mayor claridad: que con una flauta se toca música de flauta y nunca de trombón; que cinco pianistas pueden aportar sus respectivas personalidades al ejecutar en un piano, pero que todos ellos tendrán que ejecutar, forzosamente, música de piano; y aquel que haga más música de piano en el piano es el mejor de todos. No cabe duda –repito sin cesar–, que

sin el acero, el concreto y los plásticos no podríamos hablar hoy de edificación moderna.

Veamos, relativo al "accidente" o a la "casualidad", en los diferentes materiales y herramientas pictóricos: el aplanado grueso y el aplanado pulido ¿no entregan accidentes o casualidades texturales diferentes? Más aún: en la propia pintura al fresco los diferentes tipos de brochas o pinceles ¿no producen diferentes "embarraduras", diferentes rayados, diferentes texturas en suma? Y si no fuera así ¿por qué el pintor escoge uno u otro aplanado como éstos o aquéllos pinceles y brochas? Y, pasando al óleo ¿por qué se fabrican telas granuladas y telas lisas? La particularidad del óleo ¿no radica precisamente en que es una pintura de pasta en vez de ser una pintura líquida, como fueron seguramente todas las pinturas que le antecedieron? Y esto me conduce a más consideraciones que juzgo importantes: en realidad la mayor o menor pastosidad de un medio pictórico está relacionado con su mayor primitivismo o su mayor modernidad. De ahí que los medios extraídos por nosotros de la industria moderna sean cada vez más pastosos, es decir, cada vez más plásticos.

Mucho podríamos hablar a este respecto. Tendremos que hacerlo en todo el curso de esta obra, al tratar diversos problemas concretos de la pintura mural, como de la pintura en general. Por ahora sólo quiero dejar asentadas algunas premisas: En la pintura, como en todas las artes plásticas (artes físicas) los medios plásticos mismos de producción, contienen los aspectos más profundos y elocuentemente poéticos. Buscar lo poético fuera de la materia en artes materiales es cometer el más grave de los errores. Una materia determinada, como una tierra determinada, da sólo su propio fruto formal y su propia flor, sub y superformal, o sea poética. El pintor que no piensa en sentido de materia, y considera, como los cubistas, que sólo vale escarbar en un terreno abstracto de la geometría o, como los surrealistas de un terreno abstracto del tema, sólo llegan a desarrollar un árbol imaginario en el espacio, esto es, sin raíces en tierra alguna.

Además: La pintura, arte material, arte físico, no puede ser arcaico —anacrónico por lo tanto— en lo que respecta a los materiales o útiles que sirven como vehículos de creación —precisamente porque estos materiales, como hemos visto antes, son determinantes—, y exactamente porque detrás de materiales determinados está una época determinada de la sociedad, con todas sus características industriales. Y por ahí el artista se acerca o se aleja del hombre, del hombre con todos sus problemas humanos históricos. Quizás la incomprensión de estas verdades, el valor creador determinante y poético de la materia, condujo al arte moderno a la metafísica exquisita, propia de hombres modistos, en que hoy se debate. ¿Cómo pudieron los caudillos post-impresionistas, de Cézanne en adelante, suponer que era posible llevar a cabo "la revolución más trascendental del mundo de la pintura" sin salir del terreno exclusivo del estilo, esto es de la epidermis del problema?

Entonces, si se me pregunta: ¿La pintura mexicana moderna no constituye una revolución, ya que esta pintura al principio se valió —como se siguen valiendo muchos de sus miembros— de útiles tradicionales?, yo contesto: Nada hubiera tenido de particular que el movimiento de arte moderno cosmopolita de París hubiera iniciado su acción mediante los vehículos materiales tradicionales, siempre que este movimiento hubiera empezado a comprender, para comprender totalmente al cabo, que no podía haber revolución integral sin medios técnicos adecuados. Pero es el caso que ese problema no fué siquiera vislumbrado. Cosa normal en un movimiento de función social, mercantil por lo tanto, exclusivamente *elitista* o burocrática. A una pintura destinada a adornar como cualquier otro objeto mobiliario el interior de la casa de algunos ricos excepcionalmente distinguidos, no le hacía falta una técnica material poderosa. Con la que tenía desde el primer momento le bastaba. Pues en el interior de una casa tal si la pintura está cerca del fuego de la chimenea se la cambia de lugar; si le da el sol se cierra la cortina; si es de género frágil se le pone un cristal, y todos los días un sirviente culto le quita el polvo. Muy

distinto es si se trata del arte que nosotros llamamos público. Este arte, por su propia magnitud física, requiere estudios de orden material inmediato. Se empieza primero pensando en los problemas de la humedad (el salitre, las cuarteaduras naturales y las producidas por los asentamientos de los edificios, etc.) y así se pasa lógicamente, a consideraciones relacionadas con la ventaja o desventaja de los aplanados de fresco en edificios modernos de concreto, etc., para llegar hasta la comprensión de que el mundo contemporáneo, con su gran desarrollo, científico, técnico, industrial, nos proporciona inmensas posibilidades para localizar la técnica pictórica de nuestra era —la poesía de nuestra era, repito—, sin la cual no se va a ninguna parte, o se va sólo a las especulaciones abstraccionistas, estériles.

¿La tecnología, entonces, que hemos heredado del pasado, esa tecnología "egipcia" que no fueron capaces de superar nuestros antepasados inmediatos, y entre éstos los que pretendieron llevar a cabo "la revolución pictórica más trascendental de todos los tiempos" —los llamados modernos de la "Escuela de París"— tendrá que ser substituída por otra? Tendrá que ser substituída por una tecnología acorde no solamente con la ciencia, la técnica y la industria de nuestro tiempo, sino por una tecnología sugerente, de vanguardia, en el conjunto de esa ciencia, de esa técnica y de esa industria. Naturalmente, tal acto de reversión no podrá ser realizado apriorísticamente, ni de golpe, sino como consecuencia de un lento proceso funcional, plagado de fracasos, que son el mejor elemento para la comprobación y superación en cualquier orden y rama de la técnica creada por el hombre. Y sobre este particular, hoy por hoy, con carácter definitivo, no podemos afirmar más que una sola cosa: que la técnica material del pasado es ya para la pintura tan inútil como lo puede ser la flauta griega de tres notas para la polifonía contemporánea, o la construcción monolítica para la edificación moderna.

Ahora bien ¿qué elementos y experiencias tenemos ya como punto de partida para la adopción y el desarrollo subsecuente de la tecnología positivamente moderna que deberá substituir a la anterior?

Tenemos las experiencias, siempre funcionales, siempre imprevistas, aunque secuencia natural unas de otras, de los paneles murales del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de México (obra de Rivera), del cubo de la puerta principal de la misma escuela (obra de Fermín Revueltas), del cubo de la escalera central del mismo instituto educativo (obra de Emilio García Cahero), del panel norte del cubo de la escalera central de igual edificio (obra de Fernando Leal) y los que yo ejecuté en el techo y muros del llamado "Colegio Chico" de la propia Escuela Preparatoria. Estas obras fueron producidas, como se dijo, a la encáustica. La experiencia de los murales ejecutados en México y fuera de México (particularmente en los EE. UU.) por Rivera, Orozco y por mí. Estas obras fueron realizadas al fresco tradicional. De mis murales, ejecutados en Los Angeles, entre éstos, el primero lo ejecuté al fresco sobre aplanado de cemento blanco, usando, por primera vez, la pistola de aire, y el segundo al fresco sobre "cemento negro" usando también la pistola de aire, pero en este caso, y además, la cámara fotográfica, el proyector eléctrico y otras herramientas mecánicas de menor importancia. Mi mural de la Argentina, producido sobre reboque seco de cemento blanco, pero usando en esta ocasión el medio denominado *silicón* (silicato) (véase: Apéndice 7). Las obras transportables (muchas de ellas forman actualmente parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York) que fueron ejecutados en nuestro taller experimental de esa misma ciudad. Los murales producidos por Miguel Covarrubias en San Francisco de California. El mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, en la ciudad de México, que ejecuté en colaboración con Antonio Pujol, Luis Arenal y José Renau. Esta obra fué producida sobre aplanado seco de cemento, con pinturas a base de piroxilina (véase: Apéndice 5), y usando para ello herramientas tales como la pistola de aire, la cámara fotográfica, el proyector eléctrico, el lineógrafo, etc. Además, en este caso, el proceso de creación se llevó a cabo en forma auténticamente colectiva, esto es, de equipo. El mural de la "Escuela México" de Chillán,

Chile (también obra mía), fué producido sobre una superficie cóncava construída en una sala de forma cúbica con masonite con relleno de celotex, materias de origen pétreo, etc. Del mismo modo se usaron herramientas mecánicas en obras de más o menos importancia, como mi mural de La Habana, Cuba.

* * *

Resumiendo todo lo dicho, creo que lo que al respecto del tema de este capítulo se refiere, lo que se han llamado mis "trucos", son: el empleo de la mezcla de cemento y arena en vez de la mezcla de cal y arena que compone el fresco tradicional; el muro de concreto, (el muro de la construcción moderna hace inconveniente el empleo de aplanado de cal); el uso de la brocha de aire para el fresco a base de cemento: el nuevo material requería una herramienta de mayor rapidez; el uso de una composición activa en vez de la composición académica tradicional: el espectador no es la estatua que presupone la perspectiva rectilínea, ni es el autómata, de eje fijo, que presupone la perspectiva curvilínea, sino un personaje que se mueve en toda la superficie de una topografía determinada, (en otro lugar me referiré a los desatinos de los "artepuristas" en lo que a tal problema se refiere); el uso de la fotografía para la captación del proceso de la obra mural (los pintores de la antigüedad carecieron de tan extraordinaria colaboración); el uso del proyector eléctrico para observar las distorsiones que arroja el trazado en la pintura mural (hasta ahora este tipo de trazado se había llevado a cabo con extrema dificultad e imperfección); el uso de la cámara fotográfica para la fijación del documento humano (la carencia de este medio ha impedido el desarrollo de un realismo más integral); la comprensión posterior, partiendo de la experiencia de la brocha de aire, de que las herramientas, como los materiales, tienen en la plástica valor genérico, valor determinante (grave error es el considerar que es solamente la voluntad del hombre creador lo que determina los estilos); el uso de la cámara fotográfica para el análisis del volumen, del espacio y del mo-

vimiento de los volúmenes en el espacio (muchas y muy grandes son las enseñanzas de la fotografía para el encuentro de nuevos y más científicos métodos de composición y de perspectiva, frente a las rutinas que a este respecto nos han quedado del pasado); el empleo del silicón como procedimiento de enorme porvenir para la pintura mural, y particularmente para la pintura mural de exteriores (la naturaleza mineral del silicón, o de los silicones, presenta ante nosotros posibilidades de inmensa superioridad sobre el fresco tradicional, la encáustica y los diversos tipos de estucado); el empleo (que hasta ahora conservo de manera preferente) de materiales producidos con piroxilina (véanse: Figuras 14 y 15), por considerar que la extremada plasticidad de ésta le da valor de un óleo superlativo (las posibilidades de texturas tersas y ásperas, de veladuras, de mezclas múltiples, etc., en este material producido por la química moderna, constituye un progreso de enorme importancia frente a todos los medios pictóricos del pasado); el uso, ya en el terreno formal pictórico, de superposiciones, de formas poliangulares –fílmicas, si cabe el término–, para el encuentro de un lenguaje ideológico más moderno (las formas o estilos aún predominantes en la pintura mexicana moderna son aún hieráticos, arcaicos, por lo tanto, y no corresponden ya al expresionismo del mundo de nuestro tiempo; los artepuristas, por su lado, en impulso exclusivamente instintivo, no han llegado –ni podrán llegar– más que a un decorativismo disfrazado de constructivismo activo); el uso del espacio arquitectónico para la pintura mural, (en vez de la concepción de esta forma de las artes plásticas como problema de muros o paños autónomos, ligados entre sí mediante lazos decorativos o por relaciones de proporciones y gamas; el concepto espacial en la pintura mural marcará, sin duda alguna para mí, el principio futuro de la pintura monumental); y el uso de superficies activas, cóncavas, convexas, compuestas de concavidad o convexidad, y la unión de estas formas con superficies rectas, rompimientos, etc., (ello hará posible el fenómeno dinámico, anhelado por los pintores de todas las grandes épocas del pasado).

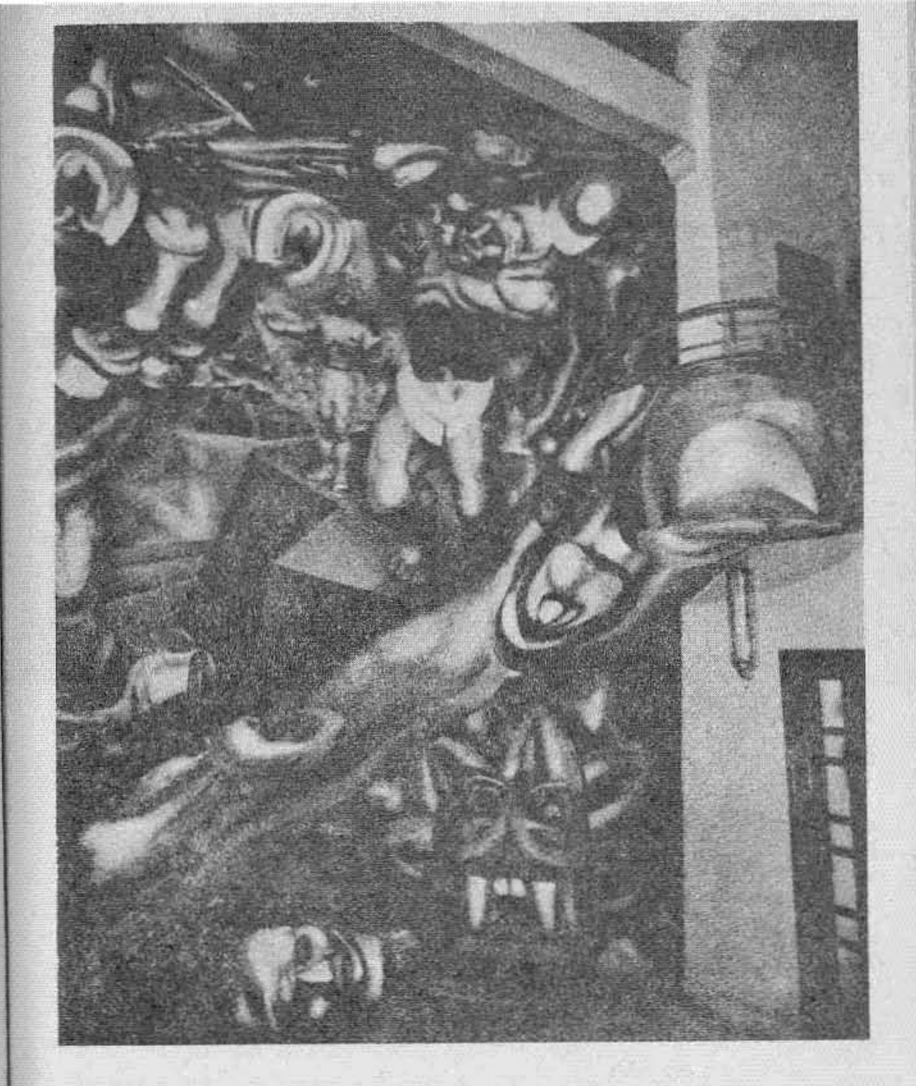


Fig. 14. Mural "Cuauhtémoc contra el mito", en la calle Sonora 9, México D. F. ... el empleo de materiales producidos con piroxilina, por considerar que su extremada plasticidad le da un valor de óleo superlativo...



Fig. 15. Detalle del mural "Cuauhtémoc contra el mito"

CAPITULO X

LO SEPTIMO: CONSTRUIR EL PRIMER ANDAMIAJE

Tras las consideraciones del capítulo anterior, resolvimos iniciar la obra de San Miguel de Allende, a la piroxilina (véase: Apéndice 5), para enfrentarnos inmediatamente al problema de construir el primer andamiaje. Este debe ser en todos los casos un andamiaje total que facilite los trazos fundamentales, esto es, los que corresponden, en primer lugar, a un método que denominaremos correlaciones *armónicas interespaciales* y no subdividiendo la estructura general en zonas autónomas, conforme al método tradicional, el Renacentista italiano, y el usado hasta ahora en el renacimiento muralista de México. Realizado lo primero, podremos resolver mejor lo segundo, es decir, los trazos correspondientes a las correlaciones armónicas del rectángulo objetivo-estético de cada uno de los muros, o bóvedas, en particular.

Se trata de realizar lo arriba expuesto. Pero ¿cómo hacerlo? El análisis y trazado de muros o zonas autónomas de una sala dada, por ejemplo, pueden hacerse mediante el uso de un andamio transportable; un andamio que se coloca, primero, hasta finalizar el trabajo, en el muro del extremo sur o en el del extremo norte, o en el muro centro de los que dan al oriente, etc. ¿Qué andamiajes se necesitan para facilitar el trazo en sentido espacial a que nos referimos? En el trazado interespacial que va del ángulo —un ejemplo— de la izquierda del extremo sur al ángulo de la derecha del extremo norte se necesita colocar ayudantes en ambas partes. Un trazado interespacial es

como una red que une todas y cada una de las partes y cada uno de los ángulos, mediante líneas de todos los órdenes geométricos, en una proporción infinita. Un trazado que proyecta los ángulos que forman, en 45 grados, la unión de los muros, hacia las bóvedas y hacia el piso. Un trazado asimismo que proyecta las líneas horizontales que forman los ángulos de 45 grados, igual que los muros verticales y el piso horizontal hacia los muros de los dos extremos opuestos. En suma, un andamiaje que permita tocar, palpar directamente, todos y cada uno de los milímetros de los quinientos y pico de metros cuadrados de la sala, mediante la colocación de ayudantes en los extremos fundamentales, y en los complementarios de la arquitectura que vamos a organizar pictóricamente.

Nuestra técnica de andamiaje es absolutamente artesana, primitiva o feudal, como toda la técnica de la pintura en el mundo contemporáneo. Y aquí convendría hacer una disgregación, que será, en todo caso, de alguna utilidad. Yo considero que en el desajuste tremendo que existe hoy entre la técnica artesana de la pintura titulada moderna y la naturaleza de un mundo de extraordinario desarrollo mecánico, radican muchas de sus historias y de sus más grandes fracasos estéticos. En efecto, el plástico de hoy –concretamente el pintor y el escultor– producen en talleres individuales, con materiales y herramientas arcaicos. Más aún, su producción, como la producción artesana del mundo feudal, no abarca, no puede abarcar físicamente, más que un mercado reducido, al cual se le ha dado en llamar "mercado distinguido" y los medios de su intercambio mercantil son también de equivalencia artesana: medios igualmente individuales. Sus medios de divulgación, a pesar del tremendo desarrollo en las artes gráficas de nuestros tiempos, son también "artesanos" en la medida de que su alcance está en la posibilidad de un número ultrarreducido de personas.

La producción artística contemporánea ha quedado limitada a los medios más primitivos y arcaicos que puedan imaginarse a pesar

de vivir en un mundo de increíble progreso en la química de los plásticos.

En conclusión, hay que imaginar e inventar un tipo de andamios modernos, para la pintura mural, que substituya a los andamios de albañil que hoy por hoy estamos usando (Véanse: Figs. 16 y 17). Estos últimos –los andamios de albañil–, corresponden a un trabajo por zonas y tareas; de ninguna manera a un trabajo que abarcando lo general, el volumen total, llega escalonadamente hasta lo particular, es decir, hasta los detalles más mínimos. Hace falta, pues, dada la nueva concepción de la pintura mural, un andamiaje mecánico, ligero, que se pueda levantar y desarmar con la más extremada rapidez; un andamio que no estorbe la observación permanente del conjunto, pues la pintura mural es un arte de conjunto, como hemos dicho antes: una máquina que sólo existe cuando está en marcha total. No es una locura ni una utopía, como no es tampoco una *boutade* teórica, considerar que en el próximo futuro, al desarrollarse el muralismo en países de mayor desenvolvimiento técnico, se llegarán a usar, en vez de andamios, torres o "pies derechos" de movimiento rotatorio, con sus múltiples posibilidades de distensión y altura, similares a los aparatos que hoy usan los cine-fotógrafos. Esto es, aparatos de movimiento múltiple, que permitirán la observación constante de la obra en proceso de ejecución general y particular. Para esto, como para las propias cuestiones técnicas y fórmulas específicas de la pintura, el arte comercial moderno nos presenta ya experiencias de extraordinaria utilidad, tales como los andamios movidos por malacates mecánicos, para uso en los inmensos muros de los más altos edificios donde se pintan enormes anuncios comerciales. Naturalmente, el problema del adecuado andamiaje, a que hago referencia, como todos los problemas inherentes a una nueva tecnología pictórico-mural, está subordinada a la demanda oficial y privada que hoy determina tal rama de la creación artística.

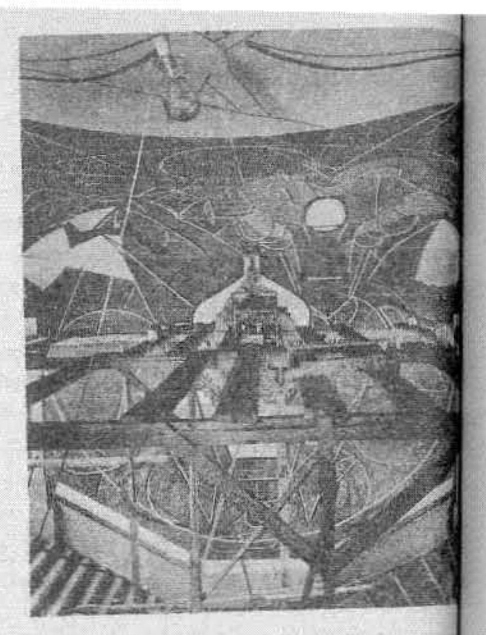
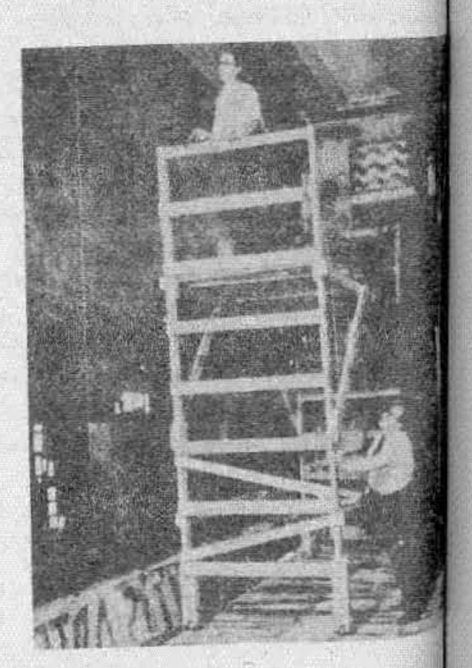


Fig. 16.

. . . el andamiaje debe ser en todos los casos un andamiaje total que facilite los trazos fundamentales. . . que no obligue a subdividir la estructura general en zonas autónomas, conforme al método tradicional, el Renacentista italiano, y el usado hasta ahora en el renacimiento muralista de México. Realizando lo primero, podemos resolver mejor lo segundo, es decir, los trazos correspondientes a las correlaciones armónicas del rectángulo objetivo. . . Un andamiaje que permita tocar, palpar directamente todos y cada uno de los milímetros de los cientos de metros cuadrados de la obra en ejecución. . .



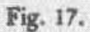


Fig. 17.

CAPITULO XI

LO OCTAVO: REALIZAR LOS TRAZOS FUNDAMENTALES. LA COMPOSICION

Como se ha visto en capítulos anteriores, tenemos ya adoptada la función de la sala que vamos a decorar, hemos ya determinado el tema o motivo para la misma, hemos profundizado lo suficiente el estudio histórico que corresponde a tal tema, hemos acumulado el material documental gráfico que ilustra ese estudio histórico, hemos producido los bocetos dibujados o fotográficos del natural. Ahora debemos analizar fotográficamente las diversas distorsiones poliangulares que ofrecen las diversas zonas. Una vez resuelto esto, tendremos que atacar directamente el muro mediante los trazos fundamentales. En pintura mural, más que en ninguna otra pintura, hay que partir de lo general a lo particular. En pintura mural debe darse mayor énfasis a los volúmenes primarios, como base estructural de los subsiguientes detalles. La misma distancia en que tiene que verse nuestra obra mural exige la eliminación de los elementos que pudiéramos llamar supérfluos. Por ejemplo, las sinuosidades de un rostro, como de cualquier otro detalle anatómico, tienen que ser eliminados por la simple razón de que al no percibirse desde la distancia desde la que se observa, no harían más que debilitar la construcción pictórica.

Adelantando este ejemplo, veamos de una manera objetiva, con el hecho concreto del mural de San Miguel de Allende, cómo debe procederse. Empezamos buscando lo que en la pintura de caballete, o en el mural simplemente rectangular, llamamos las relaciones armónicas

(véase: Fig. 19). Esto, es iniciar, mediante líneas rectas, la conexión de ángulo a ángulo en una forma geométrica rectangular. Así obtendremos el centro de una superficie dada. Después, mediante una línea perpendicular, partir el centro vertical; luego lo que pudiéramos llamar el centro horizontal; a continuación, la mitad de las mitades y sobre la red de líneas rectas producida buscar relaciones de mitades, hasta el infinito, de acuerdo con las necesidades de la composición elegida (Véase: Fig. 19). Esto se hará en cada una de las zonas que pudiéramos llamar estáticas del lugar, es decir, en todos los paneles que forman la arquitectura a decorar. Terminada esta operación en cada una de las zonas autónomas debe procederse a realizar las correlaciones armónicas de carácter espacial, es decir, la conexión mediante rectas visuales de ángulo a ángulo dentro del volumen espacial o concavidad de la sala entera, o, hablando en forma más sencilla, de rincón a rincón. Esto se hace mediante el empleo de cordeles, y observando la proyección de los cruces de dichos cordeles desde los diferentes *ángulos espectaculares* sobre los muros que convenga. Este método es precisamente el que hace de las partes de un espacio arquitectónico una unidad espacial, puesto que une las bóvedas con las superficies verticales, y el piso mismo. En tal forma podemos rodear al espectador de una "máquina armónica" que le entrega soluciones armónicas en cualquier lugar donde éste se sitúe y cualesquiera que sean los movimientos en sentido vertical y horizontal que realice o inclinado de su cabeza (Véanse: Figs. 20, 21, 22 y 23).

Realizada la referida organización de las relaciones armónicas, tanto de las superficies como de la entera concavidad de la sala, habrá que pasar a montar sobre ese armazón los elementos que deban corresponder a la composición temática señalada. Hablando con mayor claridad, en el muro o zona correspondiente al bautismo de Allende, y usando para ello los trazos de la composición general que a tal zona pertenecen, observamos dicha zona desde sus 3, 4, 5, ó más ángulos fundamentales, se dibuja la planta donde se van a mover los

actores, esto es, las figuras lo mismo que los objetos o cosas más voluminosas (Véase: Fig. 24).

Antes de pasar los personajes a una sala hay que construir la sala, de la misma manera que antes de hacer correr un tropel de caballería hay que construir el terreno sobre el cual esa caballería va a operar (Véase: Apéndice 6, referente al sistema de pasar los trazos al muro).

Terminado lo fundamental, lo general, habrá que pasar ya a lo particular, esto es, a lo que pudiéramos llamar el aspecto realista de nuestra composición en un tema. Si en las grandes masas de nuestra composición las distorsiones o deformaciones son de tal manera notables, no es difícil comprender que ellas son particularmente agudas en los detalles. Las pequeñas formas geométricas que corresponden a las figuras humanas y a los objetos, sufren la contracción o encogimiento de la superficie én que están colocadas de una manera particularmente aguda (obsérvense las Figs. 25, 26 y 27). Desde el ángulo frontal, la forma geométrica correspondiente a un personaje es un óvalo, pero este óvalo, desde el ángulo central de la sala, se encoge o cierra de tal manera que ya no cabe dentro de él ninguna proporción humana normal. Habrá, pues, que extenderlo o ampliarlo hasta hacer prácticamente una circunferencia, y aun una elipse horizontal. Pero ¿qué pasará, entonces, con la normalidad correspondiente al ángulo frontal, o a los ángulos menos cerrados de la topografía de la sala? Ahí está el problema: con sombras, con paños, con partes de otra figura, en un engranaje racional y particular para cada caso, habrá que resolver dicho problema, de manera que el espectador obtenga normalidad realística desde cualquier ángulo en que se sitúe. El pasado nos presenta un ejemplo elocuente, quizás el más claro de todos, aunque éste haya sido realizado en forma instintiva. Me refiero al caso del Greco. En efecto, el Greco, particularmente en sus cuadros de grandes proporciones, es decir, en sus murales, resuelve el caso con un reflejo, con una nube, con parte de un paño que vuela, con el hombro de otra figura, etc. Logra admirables soluciones a

este problema. Pues bien, nosotros tenemos que resolverlo en forma preconcebida usando las herramientas modernas que se nos ofrecen para el caso, como se verá más adelante. Cuando los sabios comprendan que en la física del arte, del arte de naturaleza material, existen profundos enigmas de orden científico, tal vez se decidan a estudiarlos en busca de la adecuada solución.



Fig. 18. Siqueiros usando el nivel, que, con la plomada constituye el elemento fundamental de composición toda vez que se apoya en un principio visual poliangular.

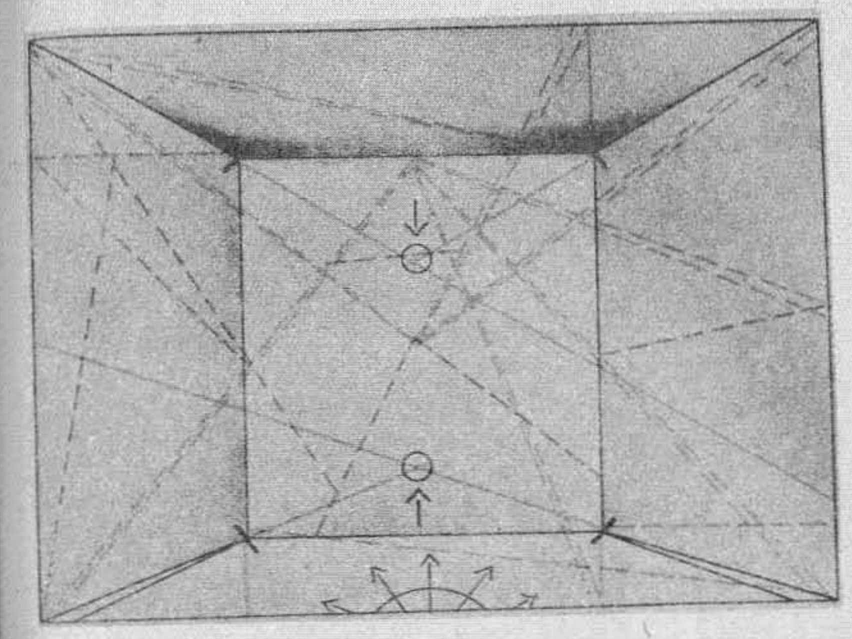


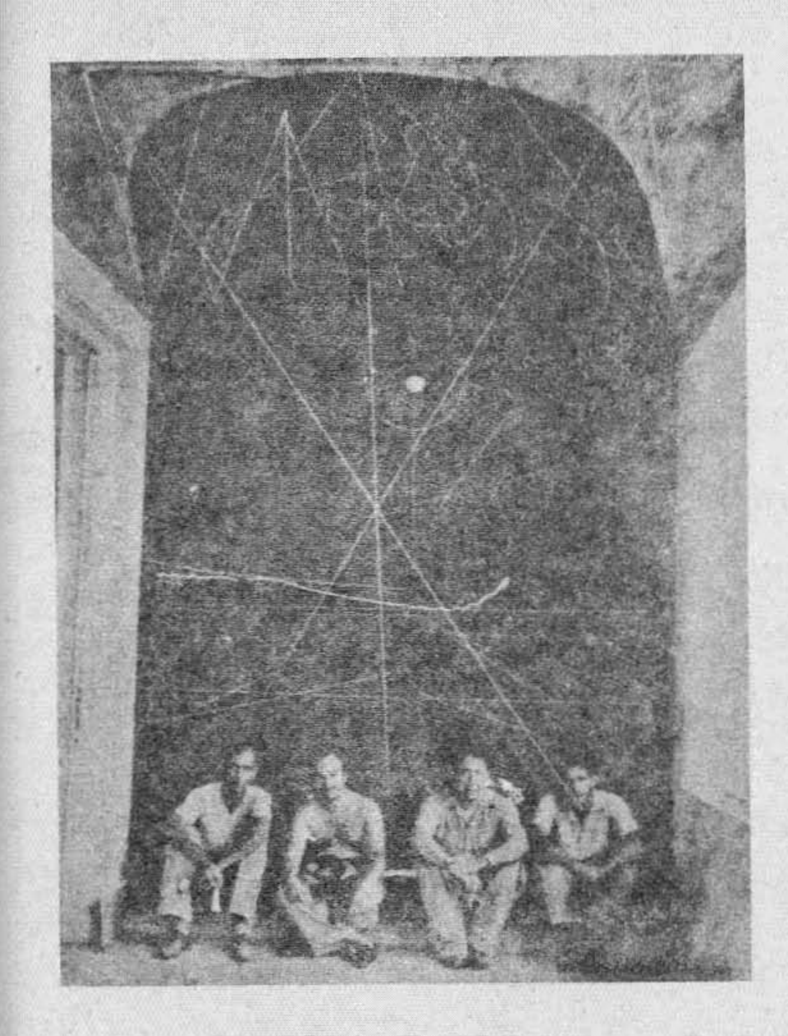
Fig. 19. Correlaciones armónicas en espacio, no considerando las formas geométricas de los diversos muros que forman el total cúbico de una sala, por ejemplo, basándonos en formas activas, móviles, en razón del desplazamiento normal del espectador, como en la movilidad de la cabeza de éste. *1:* Líneas negras y sombreado: el espacio cúbico. *2:* líneas rojas punteadas: la correlación, en espacio, de ángulo a ángulo y de proyecciones de cruces de líneas (cruces determinadas visualmente) sobre los muros respectivos. Estos trazos se hacen con los cordeles habitualmente usados por los pintores para realizar los trazos lineales. *3:* Líneas rojas no punteadas: proyección visual sobre los muros estáticos de las rectas que forman las aristas reales del cubo de una sala, por ejemplo, como parte de las correlaciones armónicas en espacio. *4:* Líneas azules punteadas: correlaciones armónicas de superficies reales de los muros, pero buscando los cruces espaciales (visuales) a que se refiere el punto segundo.



Fig. 20. Lado norte de mi mural "Muerte al invasor", de Chillán, Chile. Obsérvese la aplicación práctica de las correlaciones armónicas en espacio; en este caso, la proyección de rectas del plafón o plano horizontal sobre el muro, o plano vertical, y a la inversa. Las correlaciones armónicas tradicionales hubieran implicado la solución parcial y estática del muro por una parte, y la solución estática del plafón por otra.

Fig. 21. Lado sur del mismo mural. Obsérvese la unión pictórica, por truco visual, entre el muro vertical y el plafón o superficie horizontal. La línea blanca señala los límites de ambos. Puede decirse lo mismo que se ha dicho en la foto anterior: las correlaciones armónicas tradicionales hubieran implicado soluciones parciales de muros y techos, considerándolos unidades autónomas.

Figs. 22 y 23. Correlaciones armónicas usadas en mi pequeño mural de La Habana, titulado "Alegoría de la Igualdad Racial en Cuba". Obsérvese, viendo las dos reproducciones, como las líneas transversales, las que



van de ángulo a ángulo, señalan el centro visual del espacio y que forman, a manera de hornacina, el fondo cóncavo y el techo.

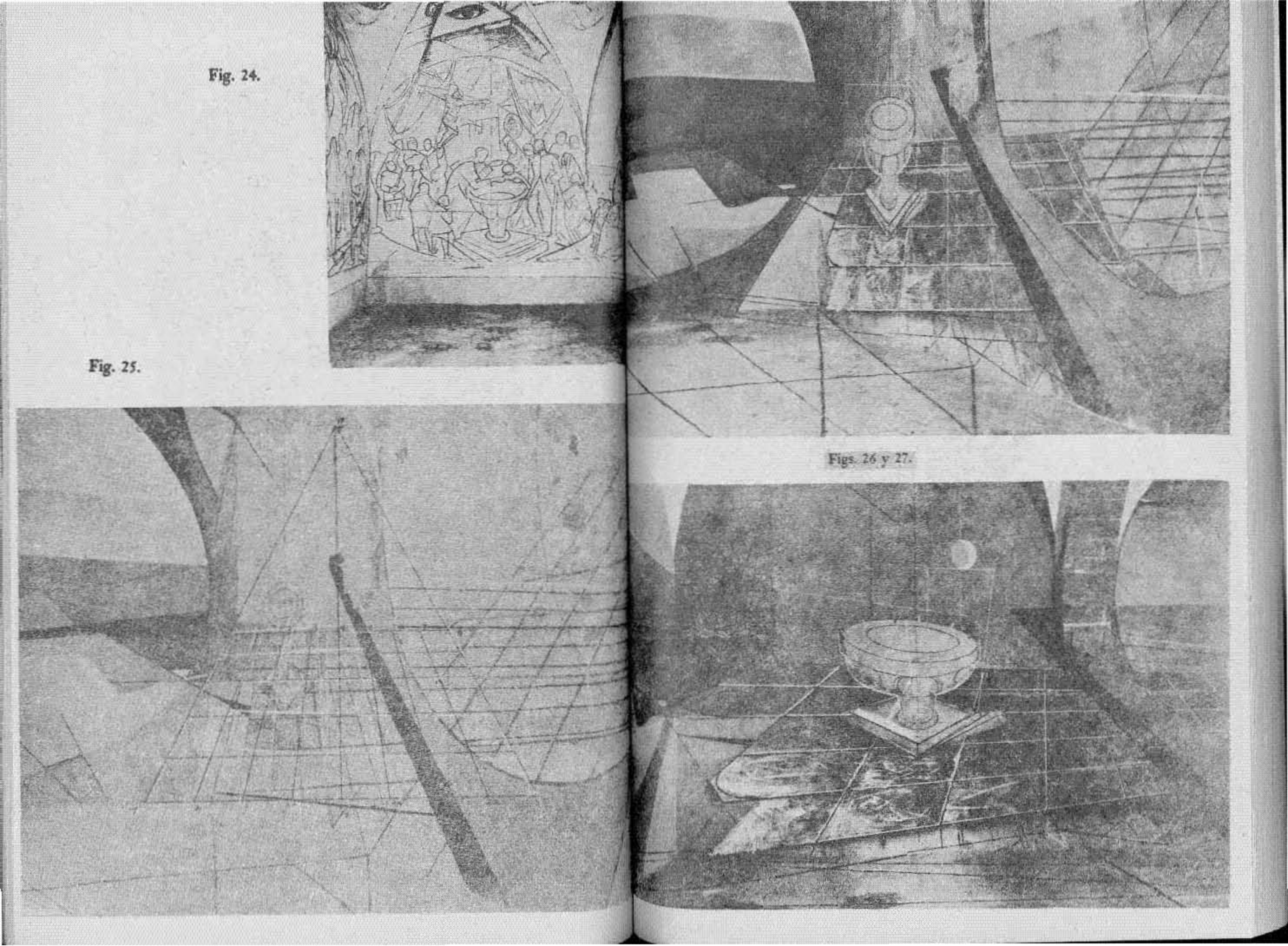


Fig. 24.

Fig. 25.

Figs. 26 y 27.

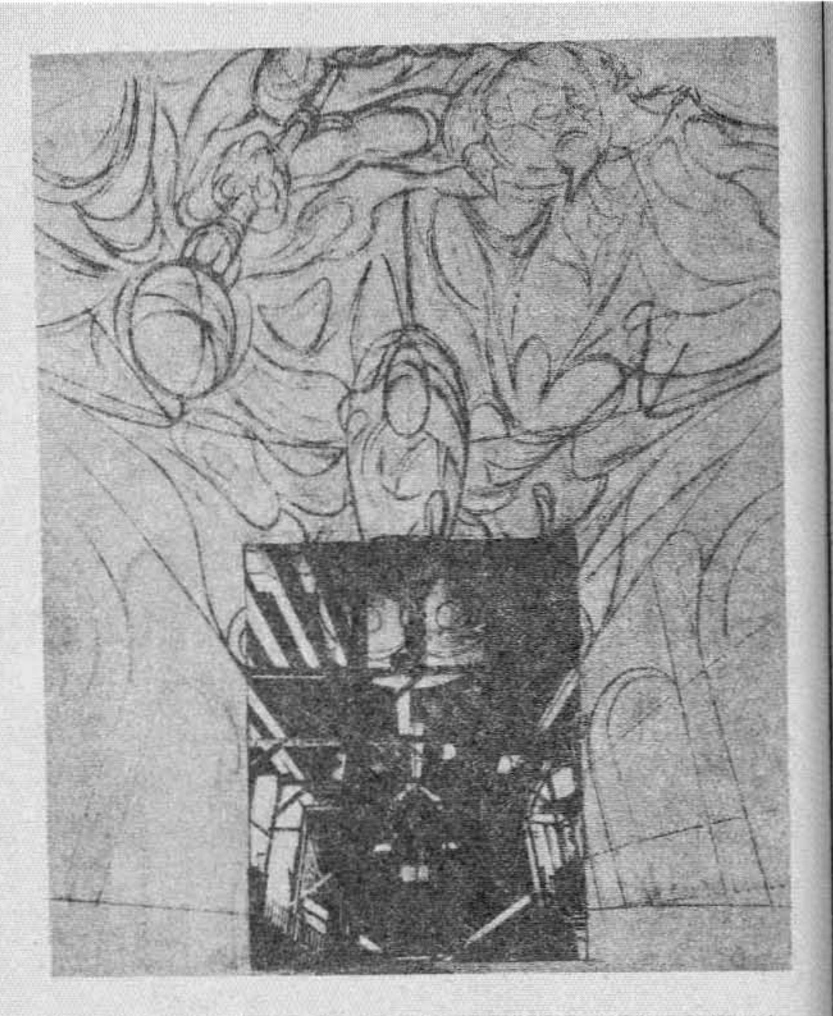


Fig. 28. ... si en las grandes masas de nuestra composición las distorsiones o deformaciones son de tal manera notables, no es difícil comprender que ellas son particularmente agudas en los detalles... Las pequeñas formas geométricas que corresponden a las figuras humanas y a los objetos, sufren la contracción o encogimiento de la superficie en que están colocadas... Como un principio de solución recomiendo superponer al proyecto de la obra una foto parcial de la misma. En esta ilustración se observa claramente el buen resultado del sistema. Cualquier error se notaría inmediatamente.

CAPITULO XII

LO NOVENO: DETERMINAR LOS PUNTOS FUNDAMENTALES DEL ESPECTADOR. LA COMPOSICION

En 1932, como he dicho en otras partes de este libro, fuí contratado por la "Chouinard School of Art" de Los Angeles, California, para dar una clase aplicada de pintura mural. En realidad, se pretendía que les trasmitiera a los alumnos de la institución referida mis conocimientos sobre la pintura al fresco, de acuerdo con la experiencia mexicana.

Ahora bien, al presentarme en la "Chouinard School of Art" recibí la primera sorpresa: se trataba de realizar tal clase de pintura mural en *un muro exterior, sujeto al sol y la lluvia, con un extensísimo campo visual desde la calle.* Además, el muro era de concreto sólido, lo que en otras partes llaman "muro de hormigón".

En México –pensé– hemos pintado sobre muros de mampostería, de ladrillo, de piedra, y entre éstos, de una piedra volcánica que se denomina "tezontle".

El referido muro exterior era observado desde la calle, involuntaria o voluntariamente, por un público cada vez mayor; por un público caminante o por un público transportado en tranvías y automóviles y su observación se realizaba en forma extremadamente angular, o sea desde la extrema derecha y difícilmente desde el centro en forma completa, porque una pequeña barda lo impedía. Hasta entonces, yo, típico fresquista del primer período muralista mexicano, consideraba intelectualmente (aunque no instintivamente) al *paño*

mural como un simple agrandamiento del cuadro de caballete. Esto es, como un problema que se resuelve dentro de un rectángulo mucho mayor, pero considerando de hecho a tal rectángulo como una forma geométrica estática y sin salirse, para nada, de los extremos horizontales y verticales de su propia superficie. Un rectángulo, en consecuencia, independiente, autónomo, frente a la naturaleza esencial del *espectador humano*. El método que todavía hoy —27 años después— sigue usando mi colega Diego Rivera.

Así surgió mi primera sospecha teórica: ¿la composición de este mural no debe resolverse de acuerdo con los lugares, o ángulos —por arbitrarios que sean— *desde donde lo van a ver los espectadores transeuntes?* ¿Es que debería componerse sólo teniendo en cuenta al espectador que entrando al patio estuviese en condiciones de colocarse inmóvil ante la obra, del mismo modo que si procediese a contemplar un cuadro de caballete?

Ya en el proceso de nuestro trabajo —y sin dejar de observar el muro desde los puntos angulares próximos o lejanos desde donde lo veía el espectador inmóvil a que antes me referí— tuvo lugar un hecho *casual* de suma importancia para los alumnos de mi grupo y para mi mismo.

Acostumbrábamos a recorrer los edificios importantes de Los Angeles con el fin de soñar en hipotéticos encargos de murales y, en consecuencia, en hipotéticas soluciones pictóricas de naturaleza muralista. Así recorríamos frecuentemente las grandes construcciones gubernamentales, las grandes estaciones del ferrocarril, etc. Y un día, en nuestra habitual peregrinación, llegamos a la biblioteca mayor de Los Angeles. La puerta de entrada conducía por un largo corredor a un enorme vestíbulo, en el que un inglés *académico* había pintado un gran mural de forma rectangular. Desde la puerta misma de entrada al corredor referido, se podía ver *parte* de la obra citada. Y a medida que se avanzaba, esa *parte* se iba agrandando progresivamente. Ya en la parte de entrada directa al vestíbulo mismo, la obra referida podía verse completa. Después, el visitante debía dirigirse

hacia una puerta lateral derecha o hacia una puerta lateral izquierda, que quedaban en los dos lados extremos del paño del mural. Mis primeras dudas habían partido de un problema de pintura mural hacia la calle; mis segundas —como se ve— de un mural interior.

En este caso, como en el anterior, la composición y la perspectiva ¿deberían proyectarse desde un punto fijo, matemáticamente simétrico, y a la distancia adecuada, frente al rectángulo respectivo? El espectador ¿era acaso una estatua, a la cual había que colocar en un punto fijo? ¿Era el espectador considerado de manera menos inerte, un espectador muñeco, mecánico, capaz de girar únicamente en un propio eje? Aquello parecía cada vez más extraño: la composición dentro del rectángulo mural, considerando a éste como una forma geométrica estática, y la perspectiva tradicional y académica, —la rectilínea— eran, sin duda alguna, completamente falsas, absolutamente anti-científicas (aunque con esto no se le quisiera quitar el menor mérito histórico a Leonardo de Vinci). La composición, también dentro de los límites del rectángulo mural, y usando para ello la perspectiva curvilínea que presuponía el movimiento del muñeco, de la estatua móvil en un eje fijo (una perspectiva que ya desde entonces empezaba a inquietar el muy perspicaz talento de un mexicano: Luis G. Serrano), *era también falsa por incompleta*. El espectador no era ni una estatua parada, ni una estatua capaz de moverse en un eje fijo. En el segundo caso, el del espectador de movilidad en un eje fijo, sólo curvaba la línea de horizonte y transformaba el espacio cúbico de la perspectiva rectilínea en un espacio esférico. Sin duda alguna, aquello era un progreso, por aproximarse más a la realidad física del mundo, pero significaba, apenas, un débil punto de partida. Se aproximaba más, por otra parte, a la configuración misma de los ojos del hombre.

¿Cómo proceder entonces en nuestro mural de San Miguel de Allende, cuya experiencia objetiva nos sirve de base para este libro?

Mis experiencias anteriores me entregaron algo que yo consideraba una premisa fundamental para la pintura mural del futuro:

Es el tránsito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica dentro de la misma.

¿Cuál es el tránsito normal del espectador en la sala destinada al mural de San Miguel de Allende? Veamos: la puerta de entrada (Véase: Fig. 1) que se encuentra en el extremo norte-poniente de la sala; el centro matemático de la misma; los ángulos del extremo sur, por una parte, y los ángulos del extremo norte, por otra. Por último, la colocación matemática frente a cada una de sus secciones o paños (Véase: Fig. 29).

Veamos un ejemplo concreto de lo que pudiéramos llamar la super-posición de sólo dos "puntos de espectáculo": el que corresponde a la puerta de entrada y el que corresponde al centro matemático de la sala, como, en cierta medida, al extremo y centro sur de la sala. Se trata de hacer *normalidad realista* desde cada uno de sus ángulos, pues sería absurdo, conforme a nuestra teoría básica, que para ver el muro correspondiente, tuviéramos que hacerlo exclusivamente desde uno de los ángulos, ya sea el frontal, que es el de la puerta de entrada, o desde el del ángulo más obtuso, que en este caso es el del centro matemático. Un ángulo, que, en esta última posición, sería de 22 ½ grados aproximadamente.

Tal método, o sea, la coordinación de todos los puntos de espectáculo arriba mencionados, el *ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador*, debería seguirnos en todo el proceso de la obra. Nos siguió para el trazo geométrico; nos siguió para el engranaje de perspectivas multivisuales; nos siguió para la policromía inicial de la sala (el color, *por sí mismo*, establece ya términos, y esta premisa constituye uno de los pocos aportes técnico-teóricos, del *formalismo snob* de París). Un método que nos seguirá en toda la marcha constructiva de la obra hasta la propia culminación nuevo-realista de la misma.

Todo espacio arquitectónico verdadero, ya sea por dentro o por fuera, ya sea en su concavidad o en su convexidad, es una máquina y sus partes, muros, bóvedas, arcos, piso, etc., son ruedas de esa máquina considerada no como un armatoste mecánico estático, sino como una máquina en movimiento rítmico, en juego geométrico de intensidad infinita. Y si no me engaño, una rueda sola o dos ruedas solas, e inclusive tres ruedas solas, aunque estén engranadas entre sí, son, indefectiblemente, partes estáticas de un organismo de geometría dinámica, a condición de que este organismo sea abarcado en toda su integridad. Un muro, pues, dos muros, situados uno frente del otro, inclusive la combinación entre una bóveda y un paño o panel, son dueños de una máquina dinámica, rítmica, de ese cruzarse y entrelazarse las elipses que aparecen en la Fig. 9. Solas, esas partes son necesariamente tan inmóviles como lo son los cuadros de caballete, para los cuales el marco viene a representar el yunque o pontón de la sumisión pictórica. Ya veremos después, y aquí radica lo grandioso del fenómeno, cómo sólo es el espectador activo dentro de la concavidad mural el único *switch* posible para poner en marcha esa máquina arquitectónica rítmica; es la corriente que le da el movimiento necesario. Ya veremos como si el hombre espectador se detiene, la máquina también se para. Siempre me ha parecido —y me extenderé en esta consideración— que la manifestación más poderosa de la vida del hombre la constituye el hecho de que todos los volúmenes, ya sean los que el hombre circunda o aquellos dentro de los cuales el hombre camina y palpita, se mueven al impulso de su propio movimiento. He aquí que vamos por la calle, a pie o en automóvil, y los cubos de las casas, las formas compuestas de los árboles, les personas y los objetos en general se encogen y distienden de acuerdo con el ritmo mismo de nuestra marcha. Quizá esta sensación ha sido más fácil de percibir con el desarrollo contemporáneo de los vehículos de transporte. Recuérdese cómo desde el avión, la inclinación de nuestro vehículo levanta y hace bailar el plano de la tierra; recuérdese cómo desde arriba los volúmenes de las montañas, las profundidades de los valles, con todas las cosas microscópicas que se mueven abajo, toman una actividad geométrica, superlativa, que no pudieron percibir con suficiente amplitud los hombres de la locomo-

ción de ayer. Pues bien, este fenómeno "de afuera", en el grado de su velocidad propia, en el grado de su ritmo propio, es lo que acontece dentro de una zona arquitectónica.

Lo esencial en la pintura mural, entonces, lo constituye precisamente el uso de tal fenómeno. Un pintor muralista que no se apoya en tal premisa, en tal magia, cabe decir, en tal fenómeno visual, que sólo vive, o existe, con la marcha del espectador, no es pintor muralista. Por eso puede afirmarse, sin exageración alguna, que todo el muralismo del pasado, inclusive las obras de mis colegas muralistas mexicanos –como la mayor parte de mi propio muralismo– *no es todavía muralismo.* Y aunque parezca una blasfemia, las mejores pinturas murales de la antigüedad, como las mejores pinturas murales de la Edad Media y del pre-Renacimiento y Renacimiento italiano, no son aún pinturas murales. Y no lo son porque sus autores no consideraron –con la amplitud necesaria– la referida circunstancia de la movilidad del espectador humano.

* * *

Hasta hoy, decía, en mi concepto, no se ha producido la pintura mural de sentido espacial. En realidad lo que se ha hecho, en el mejor de los casos, es organizar, con menor o mayor unidad de estilo un juego o equilibrio de paneles autónomos. Recuérdese un solo ejemplo, y quizás el mejor: la *Capilla Sixtina* de Miguel Angel. Vemos en esa obra el cuadro mural del *Juicio Final*, y en el techo –toda vez que las pinturas laterales no son obra suya– una exposición genial, pero exposición al fin y al cabo de cuadros murales colocados en sentido horizontal y de arriba abajo. Obsérvese cómo cada uno de esos paños o cuadros murales tienen su propio motivo y su propia composición unitaria, enlazado todo, como era común en la época, por un *trompe l'oeil* o arquitectura ornamental simulada.

Tampoco se observa en la Capilla Sixtina en su conjunto, que Miguel Angel hubiese ejecutado su trabajo partiendo de una teoría relativa a la unidad espacial arquitectónica. He pensado muchas ve-

ces que fueron los materiales y las herramientas de la época los que, en principio, hacían imposible la concepción uniforme de una concavidad arquitectónica naturalmente activa. Como es bien sabido, el procedimiento denominado fresco implica un trabajo lento y complicado de albañilería, particularmente en las bóvedas y techos. No es posible con ese procedimiento quitar y poner rápidamente para corregir el conjunto.

En México podemos también encontrar un ejemplo adecuado: la pintura de Diego Rivera en la escuela de Chapingo, que es quizás la obra más completa de este colega, ya que se trata de la cobertura pictórica de una unidad arquitectónica y no de una sucesión de paños pintados, como es el caso de la Secretaría de Educación Pública y del Palacio Nacional. Diego Rivera, nuevo Miguel Angel, sólo que con cuatrocientos años de retraso, siguió exactamente el mismo procedimiento, esto es, el que le dictó la misma técnica material: el procedimiento denominado fresco. En la ex-iglesia de Chapingo, como en la Capilla Sixtina, se trata de la coordinación armónica de una multiplicidad de paños con motivos y soluciones autónomas, engranados o ligados por *trompe l'oeil* de una ornamentación simulada.

Ahora bien, no podemos referirnos al problema pictórico espacial en la arquitectura sin partir de los conocimientos renacentistas aun en vigor sobre la perspectiva, aunque haciendo mención a la cierta proporción de progreso que ha habido en lo que a este problema respecta en los últimos años. Se conocen dos clases de perspectivas: la rectilínea y la curvilínea.

La perspectiva rectilínea, perfeccionada por Leonardo de Vinci, presupone al espectador como una estatua de base fija que proyecta su mirada fija también sobre el centro de una línea recta de horizonte, o punto de fuga.

La perspectiva curvilínea, imaginada por diversos pintores de fines del siglo XIX o principios del actual, presupone, por su parte, que el espectador es una estatua también, pero que gira rígidamente

sobre un eje, curvando así la línea de horizonte, pero, cosa curiosa, sin modificar el punto de fuga. El progreso existente entre ambas es el siguiente: la primera clase de perspectiva concibe implícitamente al espacio en forma cúbica, y la curvilínea, explícitamente en forma esférica, lo que está mucho más cerca de la realidad física del mundo y de la visual humana. Pero es el caso que el espectador hombre, el espectador vivo no es ni la estatua fija de la perspectiva rectilínea, ni el ser de la perspectiva curvilínea, sino un personaje que se mueve dentro de un plano, activando por razón de su propia actividad todas las formas geométricas que lo circundan. Esto es, haciendo que un rectángulo se convierta en una pirámide truncada, que se inclina a veces hacia la derecha o hacia la izquierda, que hace elípticas las circunferencias, etc. Es decir, un espectador activo que exige un sistema nuevo de composición y, por lo tanto, de la concepción del espacio activo en la arquitectura.

¿Cómo he llegado a las conclusiones teóricas que sostengo sobre este problema? ¿Se trata de un punto de vista obtenido mediante una simple especulación abstracta de tipo intelectual, o bien se trata del resultado de una sucesión de hechos funcionales?

Como he dicho en un capítulo anterior, esta teoría fué el resultado de las obras murales que ejecuté durante los años 1932 y 1933 en Los Angeles.

En el caso de dichas pinturas se trataba de murales hacia la calle, esto es, de murales para un espectador transeúnte, para un espectador motorizado, que pasaba delante de las obras en coche, en tranvía, a cierta velocidad. En el caso de San Miguel de Allende, se trataba de una pintura en el interior.

Podría decirse que en el primer caso la obra se realizó en una convexidad, y en el segundo en una concavidad.

En efecto, se realizó en una concavidad arquitectónica. Tratábase, por lo tanto, de un espectador lento, normal. De un espectador que penetraba en una sala por una sola puerta, colocada en el extremo sur de la misma. ¿Cómo resolver el problema? Siguiendo el

tránsito natural de ese espectador. Al penetrar en la sala (véase: Fig. 29), el visitante ve una zona frontal, y hacia la izquierda un muro, colocado para él en un ángulo, quizás de 15 o 10 grados, esto es, un ángulo excesivamente agudo. Este fué nuestro primer punto de observación. Después, recorrió hacia el centro matemático de la sala; quería echar una mirada general al conjunto. Para ello giraba completamente sobre su eje, a la vez que movía la cabeza de arriba abajo y de abajo arriba. Este fué nuestro segundo punto de observación. Luego, el espectador avanzó hacia el fondo sur de la sala, con lo cual el cubo de la misma se cerró visualmente para él en el extremo contrario. Este fué nuestro tercer punto de observación. A continuación, atravesó la sala de un extremo a otro, moviendo en su recorrido la cabeza de arriba abajo y de lado a lado. En su recorrido, aquella máquina arquitectónica empezó a caminar, a moverse de acuerdo con su propio ritmo, y al colocarse en el extremo opuesto de la sala se repitió el fenómeno antes descrito. Este fué nuestro cuarto punto de observación. El espectador, después de haber recibido la visión general de la obra, se proponía ahora captar sus aspectos particulares. Así recorrió la sala para colocarse con mayor simetría frente a cada una de las zonas o paños, con su parte de bóveda correspondiente, que los compone, moviendo para tal fin la cabeza de arriba abajo.

La sala está subdividida en diez zonas o paneles, por lo cual llevó a cabo tal observación un número igual de veces. Esta forma particular de observación constituyó nuestro quinto punto de observación. El espectador había, pues, poseído tanto en lo general como en lo particular, nuestra obra. Supongamos que la composición de dicha obra la hubiéramos realizado con el método tradicional de composición. ¿Qué hubiera acontecido?: pues que para captar la obra habríase visto obligado a recorrerla como se recorre un museo, sin intentar para nada ver las obras angularmente, sino cerrando y abriendo los ojos regularmente al paso de una composición a otra.

Si se me preguntara cuáles leyes científicas podemos usar hoy por

hoy para resolver el problema de la composición en la pintura mural partiendo de la base del espectador real, vivo, tendría que contestar que aun no han sido formuladas tales leyes. En realidad, nuestro método es todavía un método simplemente empírico. Creo que en esta rama de la ciencia no ha aparecido ningún especialista, ningún hombre dedicado a definir científicamente el problema. Podemos desde luego adelantar, y esto ya es mucho, que todos los métodos tradicionales de perspectiva y composición son falsos; que es falsa la perspectiva llamada rectilínea, que es falsa, por incompleta, la perspectiva llamada curvilínea, que la sección o "regla de oro", la "puerta armónica", el "triángulo egipcio", etc., y tantas y tantas reglas que nos transmitieron los cubistas del período "concretista" a través de Diego Rivera, son evidentemente falsas, toda vez que se mueven en un cuerpo geométrico concebido como materia o forma estática, es decir, la concepción de un rectángulo real como rectángulo visual, cuando en la pintura mural esto no es así. Yo considero que la equivocación parte del hecho de comparar un rectángulo pequeño, por ejemplo el rectángulo de una cuartilla normal de papel, que se puede abarcar con la vista integralmente y de una sola vez, con el gran ractángulo mural que no se puede abarcar con la vista en la misma forma ni integralmente, y el cual, por esta razón, sufre distorsiones en las partes más alejadas de los ojos, tanto hacia arriba, como hacia los lados y hacia abajo; distorsiones que se acentúan con la movilidad del espectador. Por ahora no hay más método de composición dentro del espacio arquitectónico dado que el de comprobar objetivamente con la mirada la sucesión de problemas y resolverlos con los ojos también. Naturalmente, para este análisis de la forma la cámara fotográfica, tanto fija como la de cine, son un magnífico colaborador, pero un colaborador aun incompleto por uni-ocular. En realidad, la fotografía acentúa las distorsiones.

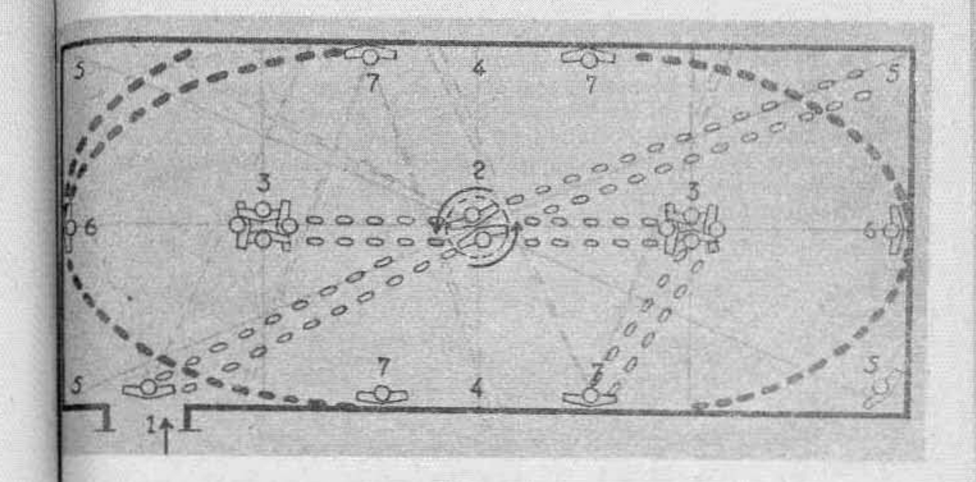


Fig. 29. Ejemplo de localización de *puntos fundamentales del espectador:* La sala del mural de San Miguel de Allende.

1: Única puerta de entrada a la sala. *Primer punto de espectáculo.* 2: Centro matemático de la sala. *Segundo* — y el más importante — *punto de espectáculo*, puesto que desde él y girando sobre su eje a la vez que moviendo la cabeza, el espectador puede apreciar la pintura íntegra, tanto la de las bóvedas como la de los muros propiamente dichos y el piso decorado. *3, 4, 5, 6* y *7:* Centro de la mitad sur de la misma sala; centro poniente o centro oriente; rincón extremo del lado sur o rincón extremo del lado norte; colocación frontal delante de cada sección particular de la obra. Principio: El dibujo que forma y traza el espectador en su tránsito normal por el piso correspondiente a una arquitectura dada, señala los 5, 10, 15, 20 o más puntos fundamentales de espectáculo; su transcripción al espacio arquitectónico escogido determina, por lo tanto, la base de la composición.

Fig. 30. En el mural moderno, los trazos se pasan al muro mediante el uso del proyector eléctrico, el cual, al trasladar el pequeño croquis facilita la magnitud mural del trazo, que, naturalmente, no posee en las pequeñas dimensiones del papel... Si tomamos el dibujo correspondiente en forma no angular, sino "normal", y lo proyectamos sobre el muro pero ya desde otro ángulo espectacular, conseguiremos por distorsión, por alargamiento de la forma proyectada, una visión muy similar a la normal...



CAPITULO XIII

LO DECIMO: CORREGIR LOS TRAZOS EN JUEGO POLIANGULAR

HEMOS dicho en los capítulos relativos a la composición, lo mismo que en aquellos en que implícitamente nos referimos a ella, que para la pintura mural no puede haber más que un método poliangular, es decir, un método que tenga en cuenta los 10, 15, 20 o más puntos normales del observador dentro del tránsito normal del mismo en el plano o topografía de la arquitectura correspondiente. ¿Cómo realizar esa complejísima tarea? Naturalmente, haciendo una composición, una organización, particular para cada ángulo previamente adoptado y superponiendo las composiciones u organizaciones relativas a cada ángulo, con objeto de darle al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte de la sala a donde éste se sitúe transitando. Toda vez que el muralismo del pasado no nos ha legado ninguna técnica al respecto, hemos tenido que resolver la nuestra propia. ¿Cuál es ésta?

Proceder a dibujar normalmente conforme al primer punto, que llamaremos de *espectáculo*. Después, fotografiar desde dicho punto el dibujo realizado. A continuación, retratarlo desde los ángulos subsiguientes, en orden de importancia. La fotografía, en consecuencia, nos da ya, en forma documental, irrefutable, la distorsión más aproximada a la que se produce en nuestros propios ojos. Después, sobre las fotografías angulares, es decir, aquellas que han sido tiradas de soslayo, hacer las correcciones que normalizan los planos, o bases, los

volúmenes de los objetos, de las personas, etc. Véanse las figuras 25, 26 y 27 en las que aparece un ejemplo: la sala y pila bautismal del panel que corresponde al bautismo de Allende. Obsérvese cómo fotografió dicha zona pictórica en el primer momento y cómo llegó a fotografiar en el último, o sea cuando las correcciones habían sido ya realizadas. Y hágase una comparación entre la fotografía tomada de frente y la tomada de soslayo, o sea en un ángulo de 22 grados. Piénsese, después, en el problema, prácticamente insoluble, en todo caso exclusivamente largo y acucioso, que implicaría hacer tales correcciones sin el uso de la cámara fotográfica.

Como se ha visto, en renglones anteriores sólo me he referido a la cámara y aun no al proyector. He querido dejar la explicación del empleo de este último (véase: Fig. 30), para un corto párrafo aparte, con el objeto de poder expresarme con mayor claridad sobre punto tan importante. Si tomamos el dibujo correspondiente en forma no angular, sino "normal", y lo proyectamos mediante el aparato sobre el panel, pero ya desde otro ángulo espectacular, por ejemplo desde el ángulo central, o ángulo eje de la sala, conseguiremos sin duda alguna, por distorsión, por alargamiento de la forma proyectada, una visión muy similar a la normal. De ahí la gran importancia de ese instrumento. Y cuando digo muy similar quiero hacer constar con esto que no es idéntica, pues al proyectarse el trazo sobre el muro, desde un punto no frontal, el dibujo se distiende excesivamente hacia la parte más lejana del paño. Esto es lógico, y el mismo resultado arrojaría si se midieran las distancias desde el foco mismo del proyector (Véanse en el Apéndice 6 otros usos y particularidades del proyector).

En una técnica de tal manera virgen, el campo de experimentación, de investigación y de descubrimientos es infinito. Nosotros apenas estamos tocando las primeras letras de un alfabeto centenares de veces más largo que el del idioma. Por eso, en San Miguel de Allende pudimos, con cierta facilidad, avanzar en esa dirección. Nuestro colaborador fotógrafo (los equipos de pintura mural deben contar siempre entre sus miembros con uno o más técnicos de la fotografía), John G. Roberts, inventó un agregado al foco del proyector que sirvió para perfeccionar extraordinariamente el excesivo alargamiento de las figuras proyectadas a que antes me he referido. Se trata de un eje vertical que mueve el cristal donde se encuentra dibujado el trazo correspondiente, hacia un lado u otro, según lo cerrado o abierto del ángulo de la proyección misma.

Otros miembros del equipo, partiendo de las observaciones del proyector, David Barajas y Ben Hammil, por ejemplo, empezaban ya a encontrar fórmulas o teoremas científicos, sobre el problema de estructurar formas pictóricas o gráficas en planos vistos angularmente. Pero siendo estos aportes propiedad intelectual de ellos, he querido respetar su propósito de escribir un texto propio sobre el particular. Me he referido a la extraordinaria ayuda que significan la cámara fotográfica y el proyector eléctrico —a la vez que a su trascendencia como hecho empírico de donde deberán partir más tarde soluciones de orden científico— en lo que se refiere a los muros, esto es, a las zonas verticales de un mural espacial. ¿Cabe imaginar la dificultad que representaría organizar los planos horizontales, o techos y piso, como las bóvedas, sin el uso de esos instrumentos?

No existe la menor duda: el problema de la pintura mural moderna, como el de la pintura en general, sin referirnos aún al problema concreto del estilo neorrealista que corresponderá al mundo futuro, se apoya fundamentalmente, dándole a este término toda su significación real, en el descubrimiento de una nueva tecnicología, de una tecnicología moderna. Los arados egipcios, de la sedicente pintura moderna de Europa, dado su arcaísmo no pueden conducir más que a soluciones arcaizantes, por muchas vueltas plástico-sofísticas que se les den a los elementos geométricos o formas generales, que forman el armazón de toda creación pictórica, ya sea figurativa o de la llamada abstracta.

Hablaba más arriba del problema que ofrecen las bóvedas. Aunque, en términos generales, la solución a dicho problema reside en

hechos íntimamente emparentados con los de los muros, creo pertinente aclarar algunos puntos.

Las bóvedas no solamente se encuentran colocadas en posición horizontal de arriba abajo, y, en consecuencia, en una posición de difícil e incómoda observación para el espectador, sino que su naturaleza cóncava hace aún más complicada su solución. En efecto, entre una superficie plana y una superficie cóncava –como convexa–, existen profundas diferencias. Si toda superficie geométrica es activa por razón del carácter móvil del espectador, como hemos visto en otro lugar, la superficie cóncava lo es en escala mucho mayor. El fenómeno de la distorsión que existe en toda forma geométrica debe multiplicarse ampliamente en este caso. Más aún, toda superficie susceptible de ser pintada impone, a través de un estilo, la solución correspondiente, y la superficie cóncava impone una solución particularmente curvilínea en el trazo y esférica en el volumen, eliminando totalmente la recta real, no así la recta aparente o puramente visual, desde ciertos ángulos, mediante una solución para el objeto preconcebido.

El informe técnico que publiqué al terminar mi pequeño mural de La Habana, titulado "Alegoría de la igualdad racial en Cuba" (véanse: Figuras 22 y 23), ilustrará de una manera objetiva los conceptos antes expuestos.

Sus características técnicas son las siguientes: Es semi-exterior, ya que fué aplicado en una galería que mira a la calle. Tiene cuarenta metros cuadrados de superficie; cinco metros de base por ocho metros de altura. Esta superficie, a excepción de la parte horizontal, que corresponde al plafón, es cóncava en más de un metro de profundidad y fué conformada sobre seis ángulos de cuarenta y cinco grados. Tal forma de superficie pictórica, y su situación próxima a los ojos del espectador, no tiene más antecedentes en la pintura que, parcialmente, mis otros murales "Ejercicio Plástico", de la Argentina, y "Muerte al Invasor", de Chillán, Chile. Pero proporcionalmente, el que nos ocupa presenta una concavidad mucho más acentuada. La

utilicé con el fin de aprovechar el carácter activo (las deformaciones o distorsiones) que necesariamente tiene todo espacio arquitectural, todo espacio geométrico. Siguiendo mis anteriores experiencias pretendí estructurar una pintura de mayor naturaleza dinámica, o mejor aún, de verdadera naturaleza dinámica, ya que considero que hasta hoy sólo se ha producido en pintura la *instantánea* gráfica del movimiento, el *movimiento gráfico fijo*, pero no el movimiento mismo como fenómeno visual. Respondió a mi propósito previo de "hacer convexa la concavidad y vertical el plano horizontal" por truco pictórico exclusivamente. Y, terminado el trabajo, quedo con la firme convicción de que la experiencia realizada en la pequeña obra mural de La Habana me permitirá enriquecer más aún tales fenómenos en obras subsiguientes (la primera razón me la ha dado ya la fotografía; ésta hace convexo lo cóncavo y vertical lo horizontal de la superficie pintada).



Fig. 31. El color tiene un indudable valor espacial. Por no estar todavía concluido el mural de San Miguel de Allende, reproducimos aquí un aspecto en negro. Sin embargo, obsérvese cómo la aplicación de tintas, azules, ocres, rojas, grises, determina lo que digo al respecto... Aunque todavía no existen leyes, ni fórmulas sobre el particular, ni siquiera fórmulas que pudiéramos llamar empíricas... Los partidarios de la construcción del espacio pictórico a base de colores planos, de nada que no sea puramente instructivo-emocional nos han informado...

CAPITULO XIV

LO UNDECIMO. PASAR DEL TRAZO INICIAL A LA POLICROMIA

Por la práctica he llegado a la conclusión de que la organización preparatoria del espacio en una arquitectura dada no debe realizarse solamente mediante trazos lineales, sino también, e inmediatamente después de lo primero, con masas o zonas planas de color, toda vez que el color (y éste, como se dijo, es uno de los ciertos redescubrimientos hechos por los abstraccionistas de la escuela cosmopolita de París) tiene indudablemente valor espacial, dada su diversidad de profundidad, por sí mismo (Véase: Fig. 31). Aun no existen *leyes* sobre el particular, ni siquiera fórmulas que pudiéramos llamar empíricas al respecto. Los partidarios de la construcción del espacio pictórico a base de colores planos (una rama del cubismo) de nada que no sea puramente instructivo-emocional nos han informado sobre tal hecho. Aunque sí han llenado páginas y páginas de literatura sobre supuestas leyes científicas. No es exagerado, ni calumnioso, afirmar que sobre este asunto se ha hecho gran *bluff*, uno de esos que tan convenientes son para el mercado internacional de las galerías de los Rossemberg, de los Berein Jeune, etc.

Conscientes de ese hecho, y sin darles a los miembros del equipo la menor partícula de falsedad al respecto, procedimos en el mural de San Miguel de Allende a complementar el problema de la organización espacial con el color, usando para ello exclusivamente los ojos y la sensibilidad. Por ejemplo, lo que podemos llamar la topografía

pictórica del panel temáticamente fundamental, esto es, el del extremo sur, el que corresponde a la muerte y apoteósis del héroe, representará una zona montañosa con primeros y últimos términos de gran lejanía. Al empezar a aplicar el color hice observar a los estudiantes, hechos en extremo interesantes: los colores luminosos (ocres de oro, por ejemplo) aparecían más lejos de los ojos que los sienas o marrones, rompiendo aparentemente los principios más o menos elementales establecidos sobre el particular; muchas veces, los colores calientes, esto es, aquellos en que predomina en mayor o menor proporción el rojo o rojizo (son fríos aquellos en que predomina el azul) aparecían más lejanos que los segundos, supuestamente atmosféricos según nuestro criterio tradicional. ¿A qué se deben estos hechos? ¿Cuándo, con ayuda de *sabios* en la materia podremos llegar a formular conceptos científicos sobre el particular? Por lo pronto, creo poder adelantar el criterio siguiente: *los colores no tienen valor ni beligerancia por sí mismos, como hechos autónomos. Su vida misma es consecuencia de sus relaciones cromáticas, es decir, de los otros colores que lo circundan en mayor o menor proximidad.*

Es obvio que un azul rodeado de rojos no es igual a un azul rodeado de verdes y amarillos, siendo físicamente el mismo. De ahí viene el fenómeno antes señalado. Se trata, sin duda alguna, de un problema dialéctico. Recuerdo que los guías de turismo en Italia se sabían de memoria un caso por demás interesante al respecto. Usando cartones delimitaban zonas azules, azules violetas, de los murales de Fray Angélico, y al separarlos así visualmente de los otros colores, aquéllos se hacían manifiestamente grises o pardos. Y entiendo que ya los pre-Renacentistas italianos, como los Renacentistas resolvían el problema de los azules mediante el estudio de los colores vecinos, por falta, muchas veces, de pigmentos azules verdaderos, de resistencia comprobada para superficies que contienen cal, como es el caso de la pintura al fresco.

A este método de subdividir la sala en zonas apropiadas en colores planos le denominamos *policromía fundamental o inicial de la*

arquitectura. Esta policromía, en primer lugar, sirve para acentuar o subrayar la anatomía misma de la arquitectura y es un método clásico, aunque no concebido con la amplitud que nosotros le damos ya teóricamente.

En la antigüedad pre-Cristiana, en la Edad Media, en el pre-Renacimiento y hasta en cierto período del Renacimiento, la arquitectura, como la escultura era invariablemente policromada. A los artistas de esa época el color les servía para delimitar zonas arquitectónicas, las columnas del conjunto del edificio, las bases y los capiteles de las columnas, los marcos de las puertas, las cornisas, etc. Todavía hoy en México, en ciertas poblaciones de Italia, y posiblemente en el Asia, los maestros de obras de las poblaciones pequeñas no pueden terminar una construcción sin este tipo de policromía. Pintan con colores de mayor aproximación visual lo que arquitectónicamente está más próximo y con colores de alejamiento visual lo que arquitectónicamente está más lejano. Esta policromía en la escultura jugaba idéntica función. Nosotros, en el mural de San Miguel, mediante la policromía evidenciamos más visualmente la interesantísima composición elíptica que usó el arquitecto, acentuamos la concavidad de los gajos de las bóvedas y la relación entre los arcos que conforman a éstas y los muros correspondientes (Véase: Fig. 31). Es decir, seguimos, ni más ni menos, el método que en su escala artesana, usan los maestros albañiles en las propias casas de la población de San Miguel de Allende.

Según el plan trazado para esta obra mural, por lo tanto, estará policromada, como parte de la composición general y siguiendo el ritmo de la composición general, el propio piso, mediante el método de mortero de cemento coloreado, esto es, mediante el procedimiento de mosaico artificial a colores.

Creo nada más debe añadirse en este renglón de la policromía. El color, el sentido del color, es lo más personal de la pintura, y tratar de teorizar sobre él sería tan absurdo como tratar de hacerlo respecto al modo de dibujar.



Fig. 32. "El Esclavo". Detalle de mi mural del Palacio de Bellas Artes, México D. F. ... El color, el sentido del color, es lo más personal de la pintura, y tratar de teorizar sobre él sería tan absurdo como tratar de hacerlo respecto al modo de dibujar. Incidentalmente, puede observar el lector en esta ilustración texturas de piroxilina.

CAPITULO XV

LO DUODECIMO: CONSTRUIR EL SEGUNDO ANDAMIAJE, ESTO ES, EL ANDAMIAJE FACILMENTE DESARMABLE Y MOVIL; SOLO VIENDO TOTAL Y PERMANENTEMENTE LA OBRA EN PROCESO PUEDE PRODUCIRSE VERDADERO MURALISMO

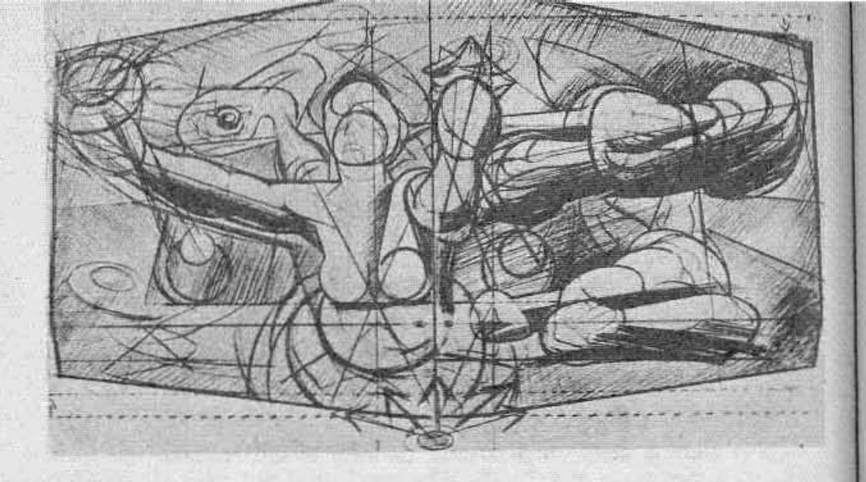
En el capítulo X me he referido ya al problema del primer andamiaje, es decir, del andamiaje que permita el trazo total (general y particular de la entera concavidad arquitectónica destinada a la ejecución de la obra). En este debo referirme al andamiaje que pudiéramos llamar pictórico, propiamente dicho. Al andamiaje que tiene por cometido facilitar la realización misma de la pintura. Y este andamiaje, por muchas razones que expuse en el capítulo relativo al primero, tiene que ser móvil y desarmable con la mayor facilidad. ¿Por qué? Porque, como hemos visto en los capítulos relativos a la composición o que en alguna forma se relacionen con ésta, en la pintura mural moderna *es necesario poder ver*, sin estorbo alguno, o con la mínima dificultad, la completa superficie destinada a ser pintada. En ese tipo de pintura hay que dejar libre lo que pudiéramos llamar base o plano topográfico destinado al tránsito normal del espectador. Hablando en otra forma: hay que dejar libres las partes o secciones del piso en el que se moverá el visitante de la obra o el que por alguna razón de orden funcional tiene que actuar sobre la superficie referida. ¿Cómo cumplimos nosotros con este propósito? Teniendo en cuenta que sobre este problema, muy poco o nada podemos tomar de los conocimientos anteriores, (no se olvide que el andamio muralista usado hasta hoy es un andamio de albañil, simple y sencillamente) hicimos una especie de concurso de diseños del susodicho

andamio móvil y desarmable entre todos los componentes del equipo. A éstos, hombres de un país en alto grado industrial, de un país de gran percepción mecánica, no les fué difícil encontrar rápida y adecuada solución (Véase: Fig. 17). Construyeron cuatro torres o carros con ruedas, unidos en sus pies derechos y travesaños con pernos y tuercas, con una estructura y una altura que permitía trabajar simultáneamente en las paredes y en las bóvedas, a la vez que ser trasladados con el esfuerzo mínimo de una sola persona de un extremo a otro de la sala, y desarmarlo en un tiempo no mayor de diez minutos. Parece que esta solución, por extremadamente obvia no requiera el espacio de un capítulo en este libro. En efecto, se trata de algo que puede ocurrírsele a cualquiera, pero por estar de tal manera ligado al problema de la composición espacial, resulta indispensable hacer referencia a él.

Naturalmente, como es fácil comprender, nuestros nuevos andamios móviles y desarmables no eran cosa del otro mundo. Una comisión compuesta por William Hammill, Lester Smith, Philip Stein, George Reed, Jef Culzer, Ernest de Soto, diseñaron y construyeron ellos mismos los andamios referidos. Así pudimos trabajar sin estorbos usuales de ningún orden.

Dije antes que en lo que respecta a andamios, como en lo que se refiere a cualquier otro aspecto de la técnica material, se usa aún el arado egipcio en el arte de la pintura. Entonces ¿cómo tendrán que ser los andamios de los pintores muralistas del futuro? Algunas experiencias hasta hoy ajenas a la producción en las artes plásticas figurativas, nos lo podrá anticipar. Los "cameramen" de la cinematografía usan un banco de brazo móvil hasta lo máximo; un pie derecho, dotado de un émbolo sobre el cual se apoya una rama metálica, si cabe el término, que permite colocar al cine-guión fotógrafo, en el lugar, alto o bajo, próximo o lejano que se desee. Un aparato que puede *cerrarse* con rapidez similar a la de un tripié común y corriente. Algo así, pero fabricado precisamente para la pintura mural, con buen número de brazos, es a mi entender el substituto próximo de

las torres de madera fabricadas por nosotros, que apenas significaron un pequeño paso frente al andamio tradicional del albañil. Pero ¡qué tremenda importancia tendrá para la escala y esencia misma del arte, el hecho de que se pueda producir una pintura mural viendo constante y sistemáticamente su desarrollo, sus efectos sucesivos! Aquí, una vez más, tenemos que subrayar la importancia de los *útiles* en todas las artes de naturaleza física. No cabe la menor duda de que el desarrollo de la metalurgia, concretamente de las ligas metálicas, con la invención de los instrumentos metálicos de aire, permitió el desarrollo en proporciones inmensas del orquestal sinfónico. Nada, que la materia dicta poéticamente (señores abstraccionistas que buscan la poesía fuera de la materia) y dicta en la pintura como en todas las artes plásticas y en las más grandes y pequeñas manifestaciones del cosmos. ¡Sólo partiendo de la materia objetiva, de la materia palpable, puede saltarse en artes plásticas hacia esa decantada poesía, que tanto han manejado los artepuristas desde Odilón Redón, hasta Kandinsky y sus epígonos latino-americanos! En suma: también los andamios hacen la pintura.



Figs. 33 y 34. Parte central de mi mural del Palacio de Bellas Artes... Del boceto inicial al término de la obra... Como se verá en la página siguiente, creo haberlo resuelto teniendo siempre presente el valor fotogénico.



CAPITULO XVI

LO TRIGESIMO: SUPERVISAR EL VALOR FOTOGENICO DE LA OBRA

Si la fotografía ha servido para analizar la naturaleza geométrica del lugar a decorar, si ha servido para fijar las deformaciones visuales del conjunto y las partes de ese mismo lugar, si ha servido para los ensayos previos de los miembros del equipo, si ha servido para seguir el trazado de conjunto y de detalle, si ha servido para corregir en el proceso mismo de la obra, de acuerdo con un método poliangular, todo lo realizado ¿cómo no va a servir para *analizar*, de manera final la obra ya creada integralmente? En todos los murales ejecutados desde 1932, he seguido ese procedimiento pre-final. Naturalmente, cuestiones de contrato —que son cuestiones de dinero— han impedido realizar este propósito en forma ciento por ciento importante. Pero si partimos del principio de que nuestra obra se ha producido a través de formas públicas, tales como el mural y la estampa, entonces debemos llegar a la conclusión de que el problema de su mejor reproducción, para su mayor divulgación, es absolutamente indispensable. Podemos, pues, hablar (perdón señores de la mística esteticista) de que la pintura mural, en último extremo, debe ser una pintura fotogénica, es decir, de fácil reproducción fotográfica en negro y en color, para que salga así del lugar fijo en donde se encuentra situada hacia un número mayor de público. Solamente así cumple el *cometido público* que le dimos desde su origen. Ahora bien, esto que fué imposible en el pasado, es hoy —y lo será cada día más— extremada-

mente fácil. En el pasado (y esto sólo en los últimos períodos del Renacimiento) los murales eran reproducidos en litografía y grabado de cobre; gracias a ello pudieron conocer los españoles, por ejemplo, algunas de las mejores formas del Renacimiento italiano que tanto influyeron más tarde en su obra nacional. Sin ese procedimiento (la litografía y el grabado en cobre) los pintores mexicanos de la colonia no hubieran conocido ese mismo Renacimiento italiano que tanto influyó en ellos. Si los hombres del Renacimiento y de los siglos inmediato posteriores al mismo ampliaron sus murales mediante la litografía y el grabado en cobre, ¿cómo sería posible que nosotros, con los medios a nuestro alcance, no hiciésemos mucho más que aquéllos?

Naturalmente, surge aquí una pregunta: ¿Se trata sólo de reproducir bien cualquier pintura? De ninguna manera. La pintura, para ser reproducida, será una pintura hecha para ser reproducida, es decir, una pintura cuyo objeto artístico no era el original, sino la reproducción mecánica.

No habiendo terminado aun el mural de San Miguel de Allende, que nos sirve de ejemplo, tengo que señalar las experiencias correspondientes a mis murales anteriores. Primera de ellas: el mural del "Sindicato Mexicano de Electricistas". Multitud de fotógrafos, tanto mexicanos como extranjeros, y entre éstos los del Museo de Arte Moderno de Nueva York han fotografiado esta obra. Y de esta primera experiencia fotográfica pude extraer las conclusiones siguientes: la pintura mural conseguida y ejecutada con un sentido espacial, (no el del cuadro de caballete o el panel mural) tiene que planearse de acuerdo con los varios puntos de observación, con los diversos puntos de *espectáculo*, que sirvieron para la composición correspondiente. De otra manera, la fotografía no entregará la *verdad real*, la verdad objetiva –el truco, en suma– no la *verdad pictórica*, que es una verdad de *magia* visual. Naturalmente, esto es particularmente difícil de comprender a muchos fotógrafos de obras pictóricas que, como la mayor parte de los pintores mismos, tienen un concepto rutinario del rectángulo o cuadrado estático. Fotógrafos que por su

tradición, no sabían darnos más que retratos fotográficos de órganos mutilados de un conjunto. Este procedimiento de fotografiar estáticamente zonas aisladas de un mural, fué posible en el muralismo pre-Renacentista y Renacentista, –como en el muralismo académico que le sucedió miserablemente–, porque dicho muralismo estaba conformado –como he dicho en capítulos anteriores–, mediante un engranaje de zonas, en cierto modo autónomas; en el futuro, la cinematografía ocupará un lugar primordial en la reproducción de las obras murales. En efecto, la cámara cinematográfica puede llegar a reproducir la *verdad visual*, que es la *verdad pictórica*, repito, de la pintura mural; puede llegar, por sus posibilidades de movimiento, a reconstruir el proceso activo normal del espectador en una *fotografía arquitectónica* dada, el que sirvió de base a la composición de la obra respectiva; puede llegar a reproducir el recorrido normal de ese espectador, desde su principio hasta el pegarse materialmente a la pared para conocer y gustar de sus texturas pictóricas. Y si esta reproducción se hace a colores (el cine en blanco y negro desaparecerá, sin duda alguna, como desapareció el cine mudo), entonces la popularización o divulgación de la obra mural no puede ser más íntegra.

Me resta hacer mención, en lo que a este problema se refiere, de algo que considero de enorme importancia para lo que podríamos llamar poli-plástica del futuro. Algo que se desprende lógicamente de lo que antes he mencionado en relación con la reproducción cinematográfica de la pintura mural. Como es bien sabido, la unión del dibujo a colores y la cinematografía condujo a los *dibujos animados*, cuyo más amplio exponente ha sido Walt Disney. Y me pregunto: ¿Con el ejemplo de los dibujos animados no podría llegarse a la relación entre la pintura mural formal, de implicación histórica trascendental con la cinematografía? ¿A crear un fenómeno estético en el cual el último extremo, la obra de arte, fuera en sí su final cinematográfico a colores? Siempre fué para mí un poco inexplicable que los pintores modernos no buscaran relación entre formas policromadas abstractas, teniendo delante de sí la experiencia de los dibujos ani-

mados. Ahora podemos comprender claramente el por qué de esa falla: su retraso en la técnica material de la pintura, su impenitente arqueologismo barnizado de sedicente modernidad. Pero esto que ellos no hicieron por su inclinación natural a lo *chi-chi*, los neo-realistas podrán hacerlo, con todas sus secuencias estrictamente plásticas, de plástica dinámica, pero también con todas las consecuencias de un arte de origen y cometido humanos. ¿Puede el lector sensible imaginarse lo que sería una verdadera reproducción cinematográfica a colores de un mural con sentido espacial y activo, a la vez que con un tema profundo? ¿Qué dirían los grandes maestros del Renacimiento si pudieran ver que las obras murales, ya de por sí públicas, pero fijas, podrían así sacarse de los edificios donde se encuentran para llegar a todos los países y a los enteros pueblos de esos países, repitiendo en gran proporción el fenómeno visual que tuvieron los espectadores directos de tales obras? La pintura en general y la cinematografía tienen pues por delante un camino de unión, de convergencia, positivamente maravilloso.

CAPITULO XVII

SINTESIS DE EXPERIENCIAS

EL MURAL de San Miguel de Allende, como ya se ha dicho, no sobrepasará aun lo que yo llamo período de la policromía fundamental. En consecuencia, las experiencias de otro orden, aunque en forma por demás esquemáticas, tendrán que ser extraídas de mis murales anteriores, y, comparativamente con éstos, de los murales de mis colegas muralistas mexicanos, en particular Diego Rivera y José Clemente Orozco.

SINTESIS DE EXPERIENCIAS:

○ Experiencia de la práctica mural realizada en la "Chouinard School of Art" de Los Angeles, California. En esta práctica (pues como he dicho en capítulos anteriores, no se trató de un encargo mural propiamente dicho, sino de una clase aplicada de pintura mural realizada en condiciones económicas extraordinariamente precarias) descubrimos que el procedimiento denominado fresco, es de aplicación inconveniente en edificios modernos cuya construcción se haya realizado con cemento armado. Esta inconveniencia radica en el hecho de que la reacción (expansión y contracción) del mortero de mezcla de cal y arena que forman el cuerpo del fresco antiguo y el mortero de cemento que forman el cuerpo del fresco moderno, el que descubrimos o aplicamos por vez primera, son obviamente diferentes, como lo es su propio fraguado y secamiento (o proceso de cris-

mados. Ahora podemos comprender claramente el por qué de esa falla: su retraso en la técnica material de la pintura, su impenitente arqueologismo barnizado de sedicente modernidad. Pero esto que ellos no hicieron por su inclinación natural a lo *chi-chi*, los neo-realistas podrán hacerlo, con todas sus secuencias estrictamente plásticas, de plástica dinámica, pero también con todas las consecuencias de un arte de origen y cometido humanos. ¿Puede el lector sensible imaginarse lo que sería una verdadera reproducción cinematográfica a colores de un mural con sentido espacial y activo, a la vez que con un tema profundo? ¿Qué dirían los grandes maestros del Renacimiento si pudieran ver que las obras murales, ya de por sí públicas, pero fijas, podrían así sacarse de los edificios donde se encuentran para llegar a todos los países y a los enteros pueblos de esos países, repitiendo en gran proporción el fenómeno visual que tuvieron los espectadores directos de tales obras? La pintura en general y la cinematografía tienen pues por delante un camino de unión, de convergencia, positivamente maravilloso.

CAPITULO XVII

SINTESIS DE EXPERIENCIAS

El mural de San Miguel de Allende, como ya se ha dicho, no sobrepasará aun lo que yo llamo período de la policromía fundamental. En consecuencia, las experiencias de otro orden, aunque en forma por demás esquemáticas, tendrán que ser extraídas de mis murales anteriores, y, comparativamente con éstos, de los murales de mis colegas muralistas mexicanos, en particular Diego Rivera y José Clemente Orozco.

SINTESIS DE EXPERIENCIAS:

O Experiencia de la práctica mural realizada en la "Chouinard School of Art" de Los Angeles, California. En esta práctica (pues como he dicho en capítulos anteriores, no se trató de un encargo mural propiamente dicho, sino de una clase aplicada de pintura mural realizada en condiciones económicas extraordinariamente precarias) descubrimos que el procedimiento denominado fresco, es de aplicación inconveniente en edificios modernos cuya construcción se haya realizado con cemento armado. Esta inconveniencia radica en el hecho de que la reacción (expansión y contracción) del mortero de mezcla de cal y arena que forman el cuerpo del fresco antiguo y el mortero de cemento que forman el cuerpo del fresco moderno, el que descubrimos o aplicamos por vez primera, son obviamente diferentes, como lo es su propio fraguado y secamiento (o proceso de cris-

talización). Esta realidad la han percibido científicamente Rivera y Orozco cuando, desde sus murales del Palacio de Bellas Artes tuvieron que usar bastidores de metal recubiertos de aplanado grueso de cal y arena, para aislar así (en una distancia aproximada de 5 ctms.) sus obras del muro propiamente dicho. Todas las obras posteriores que Rivera y Orozco han pintado al fresco tradicional, tuvieron que someterse a igual procedimiento. Descubrimos también en dicho mural, que la pistola de aire, y, en consecuencia muchos otros instrumentos mecánicos (usados ya entonces, algunos de ellos, por los pintores comerciales), eran susceptibles de ser empleados en forma extraordinariamente ventajosa en el arte de la pintura en general, y en el arte específico de la pintura mural en particular. En esa práctica mural comenzamos a comprender que los múltiples lugares desde donde el espectador puede observar la pintura mural, establecen los elementos fundamentales de composición. Así, cerramos el ciclo de la pintura mural –panel o zona estática– y abrimos el ciclo de la pintura mural –espacio arquitectónico o unidad activa. En esta práctica percibimos, o sospechamos apenas, que a nuevos materiales y herramientas en el arte de la pintura corresponden nuevas manifestaciones formales, porque materiales y herramientas tienen valor estético generatriz. (Para consultar sobre estos materiales, véanse: Apéndices 7, 8 y 9). En esa práctica, mucho más que en las anteriores de México, aplicamos un método de equipo en la producción. Por último, y cosa por demás trascendental en la susodicha práctica mural, descubrimos (y así lo hicimos constar en artículos y entrevistas) que en México, dada nuestra juventud profesional como muralistas, queriendo acercarnos teóricamente a las masas populares, habíamos trabajado en lugares apartados de esas masas. Casi por accidente, comprendimos que el mural exterior, tendrá que ocupar un puesto preponderante en el futuro artístico del mundo.

○ Experiencia de la práctica mural realizada en "Plaza Art Center" de Los Angeles, California. En esta práctica mural, de mayor escala física que la anterior (30 mts. de largo por 6 ½ de alto), también

con vista a la calle, por sus dos extremos, descubrimos la posibilidad de pintar al fresco sobre cemento negro. Perfeccionamos el uso de la pistola de aire y encontramos la manera de ligar este instrumento mecánico con las brochas y pinceles tradicionales, pues no se olvide que aunque novedoso nuestro procedimiento constituía de hecho un procedimiento tradicional, toda vez que se trataba de fresco, es decir, del uso del proceso de cristalización de una mezcla para la fijación de los pigmentos que se usan comunmente en el fresco tradicional, y disueltos con agua. Dada la mayor proporción de esta obra, el trabajo en forma de equipo tuvo que perfeccionarse. Se amplió, en este segundo trabajo, nuestra percepción, iniciada en el primero, *de que la composición en la pintura mural la determinaba el tránsito normal del espectador en la topografía arquitectónica correspondiente.* También tomó mayor cuerpo en nuestro pensamiento la idea de que los útiles pictóricos usados por nuestros contemporáneos (académicos y llamados modernos, en igual grado) eran arcaicos, primitivos, y por lo tanto total o parcialmente inútiles para nuestros fines creadores de hombres modernos dispuestos a transmitir emociones e ideas modernas. Ese estado de conciencia nos condujo a observar con mayor curiosidad los útiles y procedimientos de pinturas que se usaban en el campo industrial y comercial (pintura en serie de objetos de uso particular; pintura mecánica de refrigeradores, automóviles, vagones de ferrocarril, etc., arte comercial; carteles, etc.) Comenzamos a meditar, además, sobre algo evidentemente obvio, pero que había sido olvidado por nuestros colegas de los últimos 300 o 400 años: que la pintura además de ser un arte físico es un arte químico, y por lo tanto, que el estudio de la rama de la química que toca al arte de la pintura debería ser el conocido por los profesionales de ese arte de la pintura. Mucho había llovido en ese campo desde Chenino Cenini y Leonardo de Vinci. En nuestra mente apareció una luz que nos decía: en nada ha progresado más la ciencia moderna (o las ciencias modernas) que en la rama de la química orgánica referente a los plásticos (entonces, en 1932, aun no se había llegado a la desintegración

del átomo y menos aun a encontrar la fuerza constructiva del hidrógeno) y, sin embargo, los productores de artes plásticas, precisamente de artes plásticas figurativas, vivían en la luna a lo que esto respecta. En esta nueva práctica mural, como hemos visto en capítulos anteriores, descubrimos la utilidad de la cámara fotográfica como herramienta insuperable para analizar las *deformaciones visuales* de las superficies *a decorar;* para analizar el proceso de trazado y la reproducción final de la obra realizada (la reproducción) desde los mismos puntos fundamentales que sirvieron para su composición. La eficacia de tal instrumento moderno, para los fines indicados, animó en nuestra inteligencia la interrogación siguiente: ¿Entonces la cámara fotográfica puede ser un captador insustituíble del documento humano?; ¿No cometieron los sedicentes modernos de la "Escuela de París" un enorme desatino histórico al considerar que el surgimiento de la cámara fotográfica, por captador mecánico de los objetos, venía a darle a la pintura una trayectoria subjetivista y no precisamente lo contrario? En esa práctica mural un grupo de artistas, por primera vez en el mundo contemporáneo, empezaron a admirar y archivar todos los documentos fotográficos de las guerras y las miserias humanas en todos los países. Esos documentos humanos, ¿no eran acaso mucho más poderosos como expresiones dramáticas que cualquiera de las pinturas trágicas del pasado? En esa práctica mural, pues, en una secuencia de accidentes o casualidades, fruto concreto de una nueva funcionalidad en la pintura, dimos importantes pasos hacia adelante en relación con nuestra pobre práctiea anterior, no obstante que las condiciones económicas habían sido tanto o más precarias que en el otro.

o Experiencia de la práctica mural realizada en "Don Torcuato", Buenos Aires, Rep. Argentina (Quinta de don Natalio Botana, director del diario "Crítica"). En esa práctica mural, después de comprender que el fresco en general –inclusive el fresco sobre cemento que habíamos descubierto en Los Angeles, California–, era inconveniente, por razones que he explicado en otro lugar, buscamos y

encontramos materiales desarrollados por la química moderna. En esa práctica mural usamos por primera vez el silicón cuyas fórmulas damos en el lugar correspondiente. Ya en nuestras prácticas murales anteriores habíamos podido considerar que la pintura sobre *tareas* de aplanado fresco, ya fuera sobre aplanado de cal y arena o de cemento de cal y arena, eran inaplicables al ritmo de la vida contemporánea. Los Renacentistas italianos podían tardar tres, cuatro, cinco y hasta doce años en una obra, deteniendo parcial o totalmente la función social de ésta, pero ¿nos correspondía a nosotros actuar en la misma forma? Era necesario poder pintar sobre muros secos y en edificios recientemente construídos, inclusive al día siguiente de su terminación, sin que aquello constituyera peligro alguno para la propia obra pictórica. Hoy, podemos decir, diecisiete años después, que materiales pictóricos a base de silicato de etilo, cuando la química moderna consiga darle la riqueza plástica de la piroxilina, constituirán el medio preferente para la pintura sobre paredes. En esa práctica mural pasamos del uso de la cámara fotográfica a la cámara cinematográfica para los fines del análisis de la actividad visual en las superficies arquitectónicas, como para los bocetos previos, etc., y la reproducción final. Como en las otras dos prácticas, aplicamos el trabajo de equipo. Ahora bien, si en las prácticas anteriores habíamos descubierto la importancia enorme del mural exterior, en éste íbamos a descubrir, aunque en forma inicial, la magnitud de la pintura mural en superficies cóncavas (convexas y compuestas por lo tanto) como generadoras del movimiento, del movimiento que anhelaron los artistas de todos los tiempos, y cuyo problema atacaron de manera más manifiesta los barrocos.

Después de la práctica de este mural ya no tuve la menor duda sobre el porvenir de lo que pudiéramos llamar plástica *unitaria* o plástica *integral.*

o Experiencia del Taller Experimental "Work Shop" de Nueva York. Usamos por vez primera, en forma preconcebida y metódica la piroxilina. Sin embargo, conviene hacer notar que ya en 1933

había yo usado tal medio en algunas obras producidas en Montevideo. El cuadro grande de mi ejecución que se encuentra en el Museo de Arte de Nueva York, fué pintado con ese material y retocado al óleo. No había encontrado entonces la manera de manejar integralmente el nuevo médio, pero fué en Nueva York, en el taller colectivo referido, donde en realidad pude profundizar el uso completo e *intensivo* de la piroxilina y percibir así e impulsar la búsqueda de todos los nuevos materiales.

Se ha dicho, –Diego Rivera, por ejemplo– que el "duco" fué usado por algunos pintores franceses. Esto es falso; los modernos franceses usaron "ripolin", que es un material producido a base de caseína, esto es, de leche, o sea una industrialización del temple tradicional a base de leche, pero nada más. Las lacas a base de piroxilina aparecieron mucho más tarde, y no en Francia, donde se desenvolvía la pintura formalista moderna, sino en los Estados Unidos y en Alemania. Ahora bien, lo importante no es saber si se usó o no el duco antes de nuestras experimentaciones de este taller de Nueva York. Lo importante es saber si las opiniones relativas a la necesidad de la nueva tecnología para el arte de la pintura, y dentro de esta nueva concepción, el problema de emparejarse con la ciencia y la industria contemporáneas, en lo que respecta a los materiales mismos de producción, surgió en París o en nuestro movimiento de México. Pues nadie ignora que los formalistas de París en sus jugarretas pictóricas, se dedicaron a agregarle a sus obras todo lo que estaba al alcance del medio bohemio en que actuaban. Y esos agregados, naturalmente, no pudieron ser más que recortes de diarios, pedazos de papel tapiz, pedazos de lija, arena, etc., y todo ello pegado con cola de carpintero. En fin, esta actitud sólo demostraba inconformidad tácita, aunque absolutamente pueril, en relación con los materiales y útiles en general de la pintura predominante en su tiempo.

En esa experiencia del taller de Nueva York, no solamente nos metimos en la vida industrial moderna. Para extraer de ella todo lo útil a nuestra obra *moderna*, concebimos la necesidad de una investigación profunda, científica hasta lo máximo, del problema de la química orgánica de la pintura. Eso trajo consigo más tarde nuestra sugerencia a la Secretaría de Educación Pública de México de que se creara un subinstituto de Investigaciones Químicas de los plásticos. Es el mismo instituto que nos ha dado las fórmulas químicas que hoy podemos incluir en esta obra.

Si el taller experimental de Nueva York marca el principio de la penetración del arte moderno (el moderno de cuerpo y alma y no solamente de alma) en el campo de la química de nuestro tiempo, para constituir en este campo un foco creador inclusive, no fué menos lo realizado en el terreno del industrial mecánico. El gran país industrial hizo posible el incuestionable progreso nuestro en ese orden. La cámara fotográfica, la cinematográfica, el proyector eléctrico fueron usados con mayor intensidad y profundidad. En la experiencia de este taller agregamos a los anteriores medios la máquina cortadora de madera y lámina, la cinta lineógrafo, los agregados metálicos y tantas y tantas cosas más que estaban en nuestra mano. Desarrollamos también el *screen* para los fines del arte de la propaganda y casi todos los medios de multirreproducción mecánica manual con iguales fines. Naturalmente, un trabajo de tal orden no podía hacerse más que en forma colectiva. De ahí que en esta ocasión acentuamos y perfeccionamos el trabajo en equipo.

o Experiencia del mural del "Sindicato Mexicano de Electricistas" en la Ciudad de México. En este mural que, como he dicho antes, constituye un verdadero trabajo del equipo, en el más amplio sentido de los términos, pudimos dar en el panorama pictórico muralista de México un paso adelante en la vía de un estilo nuevo realista para el arte de contenido social. Esto fué posible debido a varios factores: 1º, se trató de un trabajo de encargo y de un encargo hecho precisamente por la organización obrera. Un encargo en que el tema fué discutido junto con dicha organización; 2º, fué producido íntegramente con materiales y herramientas modernos; 3, constituyó la fusión tecnológica de todas las experiencias anteriores.

○ Experiencia del mural de la Escuela México, en Chillán, Chile. En esta experiencia, recordando mi práctica del ya referido mural de Don Torcuato, Buenos Aires, República Argentina, utilicé por primera vez uniones mediante agregados de masonite, entre los muros, o zonas verticales con el techo, o zona horizontal. Así ataqué el problema de la pintura mural considerada como una unidad absoluta y no como una sucesión o engranaje de paneles autónomos. Considero que en este mural pude realizar importantes progresos en lo que se refiere al movimiento. Tengo la impresión de que el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas constituye un progreso en cuanto a la claridad del lenguaje político en la pintura. Este mural representa un progreso en lo que toca a la superación de lo que pudiéramos llamar la instantánea del movimiento y del movimiento como fenómeno pictórico visual. Esto último por dos razones: la manera activa de composición que he tratado de explicar en los capítulos anteriores y la superposición que pudiéramos llamar fílmica de las figuras humanas en acción.

Naturalmente, en este mural pude extender las experiencias de técnica general que había iniciado en las anteriores.

○ Experiencia del mural de La Habana, Cuba. En este mural, continuación técnica normal del de Chillán, Chile, pude observar que la pintura en superficies cóncavas, es decir, curvas, exige casi totalmente, si no es que totalmente la exclusión de la línea recta y hoy puedo afirmar que el problema de la pintura sobre superficies activas, no planas situadas horizontalmente, implica un problema sobre el cual el pasado nada en lo absoluto pudo explicarnos, y que es radicalmente diferente como problema a todo lo que hasta hoy conocíamos al respecto.

○ Experiencia del mural de Sonora 9, en la Ciudad de México. "Cuauhtémoc contra el mito". En este mural, además del proceso normal en relación con los anteriores, deben señalarse en mi concepto los aportes siguientes: una mayor suma de elementos que pudiéramos llamar de objetivización de un hecho exàctamente a la inversa del

desenvuelto por el surrealismo. Mientras el surrealismo en realidad subjetivó lo objetivo (taladró pictóricamente el cuerpo de una mujer para que se pudiera ver un piano a través de ella, Dalí), en nuestro caso hemos objetivizado lo subjetivo materializando, por ejemplo, una metáfora política. Un ejemplo: la fuerza de la voluntad del personaje es no sólo la fuerza de su voluntad, es no sólo una fuerza física, sino una fuerza moral, una fuerza que proviene del corazón. Hemos también afirmado la importancia del símbolo en el arte de contenido social demostrando así que el nuevo realismo es en gran parte una forma de neorromanticismo; una especie de nueva lírica, y que las definiciones tradicionales de romanticismo y clasicismo en que pretendió definirse toda la pintura del pasado, ha dejado de tener valor. El arte del futuro se dividirá simplemente en diversas formas de realismo con nuevos denominativos que hoy por hoy no podemos ni debemos adelantar.

Naturalmente en este mural nuestro conocimiento y mejor manejo de la piroxilina frente a nosotros, es evidente. También podemos anotar una mayor comprensión del espacio activo como un mejor uso de las herramientas mecánicas.

Otras experiencias podría resumir, más ya me he referido a ellas concretamente en el curso de este libro.



Fig. 35. Un detalle de la obra anteriormente citada. Si bien es cierto que el ángulo en que está tomada la fotografía nos hace ver la composición en forma muy esquinada, las distoriones o deformaciones son mínimas. . .

Fig. 36. Detalle de mi estudio de mural titulado "El Hombre de nuestra Epoca", en el que se pueden apreciar las calidades que ofrece la piroxilina.



Fig. 37. Otro detalle de texturas logradas con el uso de la piroxilina.

CAPITULO XVIII

NOTA FINAL: EL ESTILO CONSTITUYE EL ULTIMO EXTREMO, LA ENVOLTURA, LA FISONOMIA DE UNA OBRA

La función crea el órgano. El estilo de una pintura mural –como de cualquier pintura realizada en período importante de la historia del arte– no debe ser fijado en forma apriorística. Tal es, quizás, el defecto fundamental de toda pintura del mundo contemporáneo. En lo primero en que piensa el pintor de nuestro tiempo es en el estilo que va a darle a su obra. Naturalmente, en un estilo propio, que nada tenga que ver con los de los otros pintores, un estilo original, etc. Esto es, el pintor de nuestro tiempo ha sufrido el impacto de la novedad a toda costa, como base fundamental de la creación artística, y de esa manera lo único que ha conseguido es alejarse, aunque parezca paradójico, de su propia personalidad al rehuir la influencia de personalidades similares. El Greco –he dicho en muchas ocasiones– dejó ver la influencia directa del Tintoretto hasta el último momento de su vida, y difícilmente hay un pintor más original que El Greco. Naturalmente, a las influencias del maestro, este griego extraordinario, tronco de la escuela española de pintura, sumó aportes propios que enriquecieron la concepción barroca, es decir, dinámica de su maestro.

El estilo debe ser una consecuencia de la función social del mural, de la técnica material moderna que exige una obra mural moderna, entendiéndose por técnica material tanto las herramientas como los materiales y los principios y métodos científicos de composición perspectiva. Y cuando decimos que debe ser consecuencia de su

función social, indicamos que no será sólo producto del artista creador, como del equipo creador, sino también y de una manera determinante, de su correspondiente audiencia o público.

Se habla en el mundo entero de la necesidad imperiosa de un nuevo realismo, vehículo formal de expresión de un nuevo humanismo en el arte, pero es casi general el intento pueril de anticipar definiciones sobre el estilo de ese nuevo realismo. ¿Pudieron los cristianos del período de las catacumbas haber fijado, o siquiera previsto entonces el estilo o los estilos que corresponderían en definitiva al arte cristiano? En realidad, el Cristianismo tardó doce siglos en encontrar sus propias formas. Doce siglos en que las formas greco-romanas, esto es, las formas de las civilizaciones antagónicas, determinaron su creación. Fué hasta el bizantino, el gótico y el pre-Renacimiento italiano, cuando aparecieron las formas cristianas propiamente dichas. Nosotros no vamos a tener que esperar otros doce siglos, toda vez que el mundo actual y el próximo futuro son radicalmente diferentes del que predominaba en la época del pre-Cristianismo, pero tampoco podemos imaginar que las rutinas, los gustos, del pasado van a desaparecer de nuestros hábitos de la noche a la mañana. Pues además de los muchos siglos de culturas anteriores, llevamos sobre nuestras espaldas 400 años de un arte menor, de un arte producido para la intimidad de los hogares de una minoría, y esto sólo en los países de gran predominio económico. Remanentes que no podremos sacudir así como así. Aquí me parece interesante, y como final de esta obra, incluir un artículo escrito por mí hace aproximadamente siete años, con el título de: "No hay más ruta que la nuestra".

¿Cuál es el porvenir de las artes plásticas?

Para prever ese porvenir hay que conocer bien el pasado y retratar, con exclusión de todo espejismo, documentalmente, el presente.

Tenemos, en primer lugar, tres ejemplos europeos. A Grecia como ejemplo de la antigüedad, del pre-Cristianismo. A lo que hoy es Italia como ejemplo de la Edad Media y el Renacimiento, o sea como ejemplo del Cristianismo y la Reforma. A Francia como ejemplo de la época contemporánea, es decir, como ejemplo del fin del liberalismo tradicional y principios de la democracia.

GRECIA COMO EJEMPLO DE LA ANTIGÜEDAD

–*Mercado:* el Estado teocrático y una reducida aristocracia esclavista.

–*Maneras sociales de producción:* el arte público, arte oficial, lo fundamental; el arte privado, lo complementario.

–*Temática:* la oficial del Estado teocrático, esto es, la que implicaba su mitología correspondiente.

–*Doctrina profesional:* la que determinaba su función religiosa proselitista; claridad, elocuencia, arte figurativo de intención realista, naturalmente. Policromía, desde luego, tanto para la arquitectura como para la escultura (el "mármol blanco" de la Grecia inmortal es invención literaria de oradores y poetas del mundo moderno).

–*Técnica material o física:* la correspondiente al primario desarrollo industrial y técnico de su época, estrictamente, pero en actitud creadora en las épocas florecientes, o de renacimiento, y en actitud rutinaria, o arcaizante, en las de decadencia.

–*Técnica profesional:* la que se desprendía de su función religiosa proselitista y de la naturaleza genérica de sus materiales y herramientas correspondientes.

–*Forma humana de producción y de pedagogía:* el taller colectivo y la enseñanza en el proceso cotidiano de la producción para la demanda oficial y privada del producto artístico.

ITALIA COMO EJEMPLO DE LA EDAD MEDIA Y DEL RENACIMIENTO

–*Mercado:* el Estado religioso, exclusivamente, durante el pre-Renacimiento, y el Estado religioso y una nueva aristocracia neopagana, neoclasicista, durante el Renacimiento.

–*Maneras sociales de producción:* el arte público, arte oficial, lo fundamental; el arte privado, lo complementario. Como en la antigüedad.

–Temática: la oficial del Estado religioso; su dogmatismo cristiano proselitista, exclusivamente, durante el pre-Renacimiento, y el neopaganismo, neoclasicismo, además, durante el Renacimiento y la Reforma.

–Doctrina profesional: la que determinaba su función religiosa proselitista; claridad, elocuencia, arte figurativo de intención realista, lógicamente. El dogma cristiano, a través de expresiones plástico-psicológicas exaltadas, arte de intención ultrarrealista, durante las épocas pre-Renacentistas o medioevales. Como en la antigüedad.

–Técnica material o física: la correspondiente al embrionario desarrollo industrial y técnico de su época, estrictamente también, pero en actitud creadora, igualmente, en las épocas florecientes o de Renacimiento, y en actitud rutinaria o arcaizante, en las de decadencia. Perfeccionamiento y enriquecimiento del "fresco", de la "encáustica", de las "temperas", y revolucionaria invención del "óleo".

–Técnica profesional: la que se desprendía de su función elitista oficial y de la naturaleza genérica de sus nuevas técnicas materiales y de sus nuevas herramientas.

–Forma humana de producción y de pedagogía: el taller colectivo y la enseñanza en el proceso cotidiano de la producción para la demanda social oficial del producto artístico. Como en la antigüedad.

–Formas de multiplicación y de divulgación, consecuentemente, del producto artístico: la multirreproducción, para su mayor popularización, de las obras mayores, mediante los entonces nuevos y sorprendentes medios mecánicos del grabado en sus diversas formas, y de la litografía. Cuando el arte público, el arte social oficial, se enriqueció formalmente, en magnitud inconmensurable, con el aporte industrial técnico de la estampa.

LA FRANCIA CONTEMPORÁNEA, COMO EJEMPLO DE LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

–Mercado: el comprador privado y una cada vez más reducida –y cada vez más burocrática– demanda oficial del nuevo Estado.

La más absoluta reversión de todos los tiempos, en la base social económica del arte.

–Maneras sociales de producción: el arte privado, lo fundamental; el arte público, o arte oficial, lo complementario, o, mejor aun, lo circunstancial. La contraposición a la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. La muerte de la funcionalidad ideológica proselitista y el nacimiento, consecuentemente, del esteticismo, de *"el arte por el arte"*.

–Temática: placidez, intrascendencia, preciosismo, etc., cada vez más acentuados: lo que impone normalmente la señalada carencia de destino ideológico para el arte. Supresión, lógicamente, de lo heroico, de lo trascendental, de lo ideológico-elocuente, de lo social-educacional. Una temática correspondiente a la propia domesticidad física del producto artístico, a la naturaleza social de su mercado.

–Doctrina profesional: individualismo nihilista; tantas formulaciones teóricas como artistas. En la práctica general, tanto para "modernos" como para "académicos", museísmo, folklorismo, esto es, invariable *retrospectivismo*, pero disfrazado todo de moderna inventiva creadora. De hecho, incomprensión total de todas las verdaderas nuevas emociones creadas por la vida en acción de la mecánica moderna. Simple instintivismo, pero encubierto con falso cientificismo. En suma, falsa modernidad o modernidad puramente cronológica.

–Técnica material o física: desviación arcaizante en relación inversa con el desarrollo técnico superlativo de la época correspondiente, particularmente en lo que se refiere al siglo XIX y lo que va del siglo en curso. Conformidad absoluta con los medios técnicos embrionarios del pasado. Insensato desinterés por la tremenda revolución de la química moderna en el campo de los "plásticos" y del nuevo instrumental mecánico. Ningún perfeccionamiento de los materiales y herramientas tradicionales. Mucho menos algún aporte creador a la suma de valores técnicos anteriores. Anacronismo ciento por ciento, en suma, tanto en la práctica de los " modernos" como en la práctica de los "académicos".

–*Técnica profesional:* intelectualismo técnico, sensualismo, mística, etc., proclasicismo epidérmico, esto es, por el simple uso superficial de los estilos o maneras de los clásicos, pero dejando intactas las formas genéricas, que son las materiales (sin formas públicas no hay clasicismo). "Placer plástico por el placer plástico", lo que yo he denominado epicurismo estético, ya que su impulso creador, social-egoísta, carece de todo propósito social o humano, de ángulo mayoritario o democrático. A su inveterado arcaísmo en la técnica material corresponde un inveterado primitivismo en la técnica profesional: la versión epidérmica –de especulación intelectualista, en el mejor de los casos– de los estilos o maneras de los etruscos, de los litógrafos románticos, del arte popular, con parciales y muy superficiales búsquedas "constructivistas" de alarde snob, pero nada más. Estética elegante para servir de complemento al gusto común del hogar elegante. Técnica chic.

–*Forma humana de producción y pedagogía:* el "atelier" solitario, esto es, la producción en la intimidad individual de un arte destinado a la intimidad individual. Producción doméstica, más claramente, para un mercado doméstico, también, pero con garbo de laboratorio técnico. Pedagogía rutinaria escolástica, en los medios académicos, o de falsos clásicos, y autodidactismo en los medios seudomodernos, o de falsos innovadores, pero en ambos casos igualmente mortales para los aprendices. En realidad simple instintivismo sonámbulo en todos.

–*Formas de multiplicación y de divulgación, consecuentemente, del producto artístico:* la litografía y las diversas formas de grabados de ayer, ya envejecidas, pero con la agravante de una máxima limitación en la particular capacidad de la reproducción arcaica de éstas, por imposición místico-esteticista del mercado privado. Mística arcaizante, como en su doctrina y técnicas en general. Desinterés absoluto por las nuevas y extraordinarias maneras mecánicas modernas de multirreproducción, ya que éstas se encuentran en choque estético y social con el comprador señalado. Galerías selectas, monografías ultracaras, revistas distinguidas, etc.: esto es, la premeditada reducción social del servicio estético del arte, su limitación hasta lo máximo, en acto de concesión a la vanidad apropiadora del nuevo comprador, y para mayor especulación del negociante de galerías.

Conclusiones: la terminación del Renacimiento abrió el principio de un largo período de decadencia para las artes plásticas. Esta decadencia no ha sido aún liquidada en lo que se refiere a las artes plásticas representativas. Dos movimientos han pretendido hacerlo. El primero, de impulso proclasicista, surgió con la Revolución Francesa (de David a Ingres). El segundo, de intención también proclasicista, "la recuperación de los valores fundamentales de las artes plásticas desaparecidos con el Renacimiento", apareció con el siglo en curso (de Cézanne a Picasso). Pero estos intentos, que fueron "*revoluciones de la superficie hacia el espacio*", esto es, dejando intactas las formas sociales y materiales fundamentales de producción no llegaron, naturalmente, a cumplir su programa, más o menos teórico, se quedaron en expresiones de mayor o menor brillantez individual, o de mayor o menor invención decorativa. ¿Alguien, seriamente, en polémica documentada, se atrevería a negar tal realidad histórica? Ahora bien, ¿esa curva ininterrumpida de decadencia es consecuencia *inevitable* de causas sociales determinantes? En lo que se refiere a la primera pregunta, creo sinceramente que la afirmación que presupone es absolutamente irrefutable, en lo que toca a la segunda, me parece que su contestación requiere un amplio y particular estudio.

¿Y EN AMÉRICA?

–La antigüedad americana puede, en todo lo esencial de sus culturas, ser equiparada a la antigüedad griega.

–La Colonia española en América puede, también *en mucho* de lo esencial, ser equiparada a la Edad Media y al Renacimiento cristiano europeos.

–No puede decirse lo mismo de la época contemporánea en la

América española, en relación con la época contemporánea de la Francia referida. Sus artes plásticas representativas expresan el más agudo colonialismo intelectual. Los aspectos decadentes y revolucionarios fallidos, ahora snobs, del arte europeo contemporáneo, con foco intelectual en París, aparecen gravemente acentuados en el conjunto de su producción. Muestran el horror de la mala visión miserablemente reflejada.

—Pero existe una excepción. Y esa excepción lo es también en el conjunto mundial de las artes plásticas representativas, frente a la propia Francia contemporánea, no obstante la naturaleza aun primitiva, inicial, balbuciente, de su estado histórico actual: El movimiento pictórico mexicano moderno, *nuestro movimiento.* Un movimiento proclasicista, como el de David a Ingres y como el de Cézanne a Picasso, pero que ha tomado la ruta adecuada, que es la ruta objetiva, aquella que busca el nuevo realismo, desiderátum teórico del artista moderno, a través de "la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático". Más aún: un movimiento que no se ha quedado en la teoría abstracta, sino que, desde hace veinte años, viene tocando los primeros escalones de la adecuada práctica. Sin duda alguna, la única y posible ruta universal para el próximo futuro.

APÉNDICE 1

(Pintura al fresco)

Los aplanados para esta técnica pictórica deben constar de tres capas La primera, llamada negra, sirve de anclaje entre el muro y las capas subsiguientes; se extiende a base de materiales gruesos, y cemento y cal, en las proporciones conocidas.

En la capa segunda, la proporción de cemento debe reducirse un tanto en favor de la cal.

Para la capa tercera y última, o fina, úsase exclusivamente la cal y el grano de mármol fino. También es recomendable la siguiente proporción de materiales: una parte de cal, que debe estar suficientemente apagada o podrida; es decir, que debe haber estado sujeta al agua durante un período de varios meses; una parte de arena de mina, o de río; debe estar muy bien lavada para despojarla de toda arcilla o barro. Agua: de ser posible, debe estar destilada, al objeto de quitarle las materias ácidas o salitrosas. (Véase Apéndice 2).

La sustitución de arena por el polvo de mármol es indicada cuando se desea hacer un trabajo muy fino. Con dicho polvo, el aplanado tercero queda completamente blanco.

En cuanto a los pigmentos, aunque no es necesario insistir sobre ellos y sobre el modo de usarlos, quiero recordar que son colores minerales, sustancias que permanecen inalterables con la presencia de la cal. La adhesión se logra por la carbonización del hidrógeno de calcio que proporciona el mismo aplanado. La reacción de la cal húmeda tiene una

América española, en relación con la época contemporánea de la Francia referida. Sus artes plásticas representativas expresan el más agudo colonialismo intelectual. Los aspectos decadentes y revolucionarios fallidos, ahora snobs, del arte europeo contemporáneo, con foco intelectual en París, aparecen gravemente acentuados en el conjunto de su producción. Muestran el horror de la mala visión miserablemente reflejada.

—Pero existe una excepción. Y esa excepción lo es también en el conjunto mundial de las artes plásticas representativas, frente a la propia Francia contemporánea, no obstante la naturaleza aun primitiva, inicial, balbuciente, de su estado histórico actual: El movimiento pictórico mexicano moderno, *nuestro movimiento*. Un movimiento proclasicista, como el de David a Ingres y como el de Cézanne a Picasso, pero que ha tomado la ruta adecuada, que es la ruta objetiva, aquella que busca el nuevo realismo, desiderátum teórico del artista moderno, a través de "la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático". Más aún: un movimiento que no se ha quedado en la teoría abstracta, sino que, desde hace veinte años, viene tocando los primeros escalones de la adecuada práctica. Sin duda alguna, la única y posible ruta universal para el próximo futuro.

APÉNDICE 1

(Pintura al fresco)

Los aplanados para esta técnica pictórica deben constar de tres capas La primera, llamada negra, sirve de anclaje entre el muro y las capas subsiguientes; se extiende a base de materiales gruesos, y cemento y cal, en las proporciones conocidas.

En la capa segunda, la proporción de cemento debe reducirse un tanto en favor de la cal.

Para la capa tercera y última, o fina, úsase exclusivamente la cal y el grano de mármol fino. También es recomendable la siguiente proporción de materiales: una parte de cal, que debe estar suficientemente apagada o podrida; es decir, que debe haber estado sujeta al agua durante un período de varios meses; una parte de arena de mina, o de río; debe estar muy bien lavada para despojarla de toda arcilla o barro. Agua: de ser posible, debe estar destilada, al objeto de quitarle las materias ácidas o salitrosas. (Véase Apéndice 2).

La sustitución de arena por el polvo de mármol es indicada cuando se desea hacer un trabajo muy fino. Con dicho polvo, el aplanado tercero queda completamente blanco.

En cuanto a los pigmentos, aunque no es necesario insistir sobre ellos y sobre el modo de usarlos, quiero recordar que son colores minerales, sustancias que permanecen inalterables con la presencia de la cal. La adhesión se logra por la carbonización del hidrógeno de calcio que proporciona el mismo aplanado. La reacción de la cal húmeda tiene una

duración de promedio de 8 a 9 horas; es decir, que si hace mucho calor, el tiempo para pintar sobre la última capa es menor.

Los pigmentos deben ser de buena calidad, para que resistan la alcalinidad del muro; de otra manera, desaparecen en corto tiempo.

APÉNDICE 2

(Fórmula antisalitrosa)

Fórmula para eliminar el salitre de los muros, conforme a las indicaciones técnicas del "Taller de Ensaye de pinturas y materiales plásticos", dependiente del Instituto Politécnico Nacional de México:

Para muros no muy viejos: agua natural con un 10 % de ácido clorhídrico. La mezcla se aplica mediante los procedimientos que habitualmente usan los albañiles para humedecer cualquier muro.

Para muros viejos: por cada litro de agua natural, una cucharada grande de cianuro de potasio. Como en el caso anterior, se aplica con los medios comunes de los albañiles. Es conveniente recomendar el mayor cuidado, toda vez que el cianuro es sumamente venenoso.

Para muros nuevos, caso de que el arquitecto no haya tomado en cuenta la posibilidad del mural, puede usarse la fórmula descrita en primer lugar.

APÉNDICE 3

(Pintura a la Encáustica)

Su composición es como sigue:

Una parte de cera blanca de abeja.

Una parte de copal.

Una parte de esencia de aluzema, o espliego. (Siendo inflamable el espliego, el compuesto mencionado se licúa mediante el procedimiento llamado "baño María".)

De tal mezcla resulta una vaselina que, mediante el uso del mortero tradicional (mortero de boticario) se mezcla con los pigmentos, esto es, con los colores en polvo.

Al realizarse la mencionada mezcla, el color endurece. Para pintar se necesitará, pues, mantener los colores sobre una lámina situada sobre un brasero. Esto por lo que respecta a los pigmentos. Veamos lo que se refiere a los muros:

Los antiguos los calentaban con una plancha de hierro candente.

Después, sucesivamente, barnizaban dicho muro con pedazos de copal derretido por el mismo calor que emanaban las partes calentadas de la superficie. Terminada la obra, volvían a plancharla con un hierro candente.

No creo que nuestros tiempos hayan dado con una técnica mejor que la inventada por los antiguos, y que dejamos aquí transcrita.

En cuanto a los aplanados, pueden ser éstos de idéntica naturaleza a los del fresco, cuya composición se explica en el Apéndice 1. Con el sistema a la encáustica puede asimismo pintarse sobre tela.

APENDICE 4

(Contracción y expansión de aplanados)

Para eludir los peligros de las diferentes naturalezas de contracción y expansión que tienen los morteros de cemento y arena, y los de cal y arena (naturaleza de expansión que por ahora sólo se conoce empíricamente) deben tomarse las siguientes precauciones:

Cuando se quiera pintar al fresco tradicional sobre un muro de concreto u hormigón, debe hacerse lo que se indica: 1º Picar perfectamente bien el muro; 2º Mojarlo por lo menos durante dos horas, es decir, hasta que quede completamente empapado; 3º Aplicar un aplanado o repellado cuya mezcla deberá estar compuesta de dos partes de cemento por una de mármol grueso revuelto con fibra (henequén, yute, celotex, etc.) No estará por demás sumar a dicha mezcla un 5 %, en volumen, de "celita". Este repellado sólo puede aplicarse arrojándolo violentamente sobre la pared, mediante el procedimiento que habitualmente usan los albañiles; 4º Cuando este repellado este comprobadamente seco, deberá humedecerse de nuevo, y en estado de humedad se le aplica el segundo repellado, que consiste de media parte de cal por una de cemento, dos partes de polvo mediano de mármol, fibra y eselitre, en las proporciones que se observaron en el repellado anterior; 5º Por último, se extiende sobre la capa anterior el repellado delgado de cal y mármol que se usa tradicionalmente para la pintura al fresco.

NOTA: Deben tenerse siempre en cuenta para cualquier tipo de pequeñas modificaciones parciales a la fórmula anterior, los conocimientos empíricos de los maestros de obra y albañiles de cada lugar, pues las particularidades de los materiales de cada uno de dichos lugares es en extremo importante.

APÉNDICE 5

Piroxilina

La piroxilina proviene del algodón nitrado. Es soluble en los acetatos de etilo, amilo y demás solventes orgánicos. Las preparaciones contienen además de la nitrocelulosa, soluciones de resinas naturales o sintéticas.

Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, destrúyese gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre metales, cartón prensado, tela, etc.

Las preparaciones que de esta pintura se hacen para fines industriales, no sirven con fines artísticos. Hay que mezclarles plasticizantes y retardantes que eviten el secado rápido. Pueden usarse en las proporciones que se deseen.

Ello es muy importante, toda vez que de otro modo surgen problemas de carácter químico debido a las reacciones secundarias que se originan entre los distintos componentes que contienen los colores.

APÉNDICE 6

Cómo se pasan los trazos al muro

En la pintura tradicional al fresco, los trazos se pasan perforando las calcas que previamente se han hecho de los dibujos. Ello se aplica sobre el aplanado grueso de los muros, usando el método de la muñeca, es decir, colocando color en polvo en un atadillo de tela, la cual se restrega contra la calca, pasando en esta forma los trazos al muro gracias al polvillo que ha penetrado por las perforaciones.

En el mural moderno se pasan mediante el uso, infinitamente más simple, más rápido y de mayor inspiración plástica, del proyector eléctrico, el cual, al trasladar el pequeño croquis facilita la magnitud mural del trazo, que, naturalmente, no posee en las pequeñas proporciones del papel.

APÉNDICE 7

(Pintura de silicato)

(Silicato de Etilo. Tetraethyl Orthrosilicate, Silicón ester) (C2H5) 4 S I 04.

Propiedades: El silicato de etilo es un líquido incoloro de olor suave.

Es lentamente hidrolizado por el agua a alcohol, y a ácido silíceo, el cual a su vez se deshidrata a sílice puro.

Siendo el silicato de etilo un depositante de sílece en su hidratación, se usa como preservativo para cantera, ladrillo, concreto y yeso. La sílece llena los intersticios y ayuda a resistir la erosión por el tiempo. Como tiene tal resistencia para la intemperie, tiende a ser el mejor material para pintar al exterior.

Su preparación, aunque sencilla, es delicada y precisa, de tal manera que el pintor debe primero familiarizarse con el producto antes de emprender cualquier obra. Para ello, recomiendo que realice tantas pruebas como estime necesarias.

Los aplanados para esta pintura pueden ser hechos a base de cualquier aplanado de cal o cemento.

APÉNDICE 8

(Pintura a la Vinelita n. 1)

(Acetato de Vinilo "Vinelita") (Material plástico sacado del carbón y el oxígeno) (CH3 C O O C H C H2)

Esta clase de Vinelita es termoplástica y algunas veces es granulada y otras en polvo. Ambas son extremadamente resistentes al calor y a la luz, y resisten asimismo hasta cierto punto ácidos débiles y soluciones alcalinas. Para pinturas al interior es inmejorable. Se adhiere casi a cualquier superficie, y su flexibilidad hace que se pueda pintar aun sobre cuero. Al mismo tiempo, se pueden hacer empastados gruesos o simples veladuras. Tanto los solventes como los plastificantes que se usan con esta resina son muy suaves de olor y de fácil manejo.

Todos los pigmentos usados en la paleta del fresco son los más recomendables para mezclarse con este material. Su aplicación es tan fácil que el finado José Clemente Orozco dijo que pintar con Vinelita era como "dar un banquete a base de latería".

Los aplanados para este material pueden hacerse a base de metales, o sobre compuestos orgánicos, cartón prensado, telas, o superficies preparadas a base de piroxilinas. De no pintarse en esta forma, la causticidad imperante en otros materiales destruye la vinelita.

APÉNDICE 9

(Pintura a la Vinelita n. 2)

(Acetato de Vinilo Clorídico "Vinelita") (C H2 C H C I) X según la "Corbide and Carbon Chemical Corp.)

Los Vinelita-clorídicos tienen un alto grado de resistencia a óxidos concentrados, alcalís y alcoholes. La absorción de agua es prácticamente nula; esta resina también resiste al fuego.

Dicha resina sintética, formulada con sus propios solventes y plastificantes, es un material inmejorable para la pintura al exterior, siempre que las formulaciones y pigmentos vayan de acuerdo. Como en el caso anterior, asimismo es muy recomendable usar los pigmentos de la paleta al fresco, y mezclarlos con la Vinelita que nos ocupa.

Por lo que se refiere a los aplanados, véase lo que digo en el Apéndice anterior.

INDICE

INDICE

APENDICES

EL POLYFORUM CULTURAL SIQUEIROS

En 1965 a Siqueiros se le da el encargo, por el dueño del Hotel Casino de la Selva, de pintar un gran Mural para una inmensa Sala de Convenciones, con el tema "Historia de la Humanidad".

Siqueiros modificó el título y lo llamó "La Marcha de la Humanidad en la tierra y hacia el Cosmos".

Como el edificio no estaba construido Siqueiros resolvió prefabricar el mural, para ensamblar grandes tableros movibles, entonces proyectó la construcción de un gran taller con la funcionalidad necesaria para realizar una obra mural de grandes dimensiones. Ese taller está compuesto de las dependencias siguientes: un taller chico para trabajos pequeños, proyectos, cuadros, etc.; el taller grande dotado con un sistema de grúas eléctricas y manuales y zanjas especiales, que permiten subir y bajar los tableros y trabajar en ellos sin necesidad de utilizar andamios; taller y laboratorio de materiales; almacén; sección de máquinas y herramientas y, laboratorio fotográfico. En otro cuerpo del edificio, la oficina y, separado por el jardín, la casa habitación del artista. Estas instalaciones extraordinarias se encuentran situadas en la calle Venus 7, colonia Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos.

LA FORMACION DE UN GRAN EQUIPO

Desde 1932 Siqueiros ha defendido el trabajo en equipo, "Es evidente –dijo– que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos." Por tanto, para casi todas sus grandes obras formó equipos de trabajo. Pero la formación de un equipo cuyos integrantes no tengan unidad ideológica, técnica y conceptual puede ser causa de variados conflictos y dificultades que entorpecen el desarrollo del trabajo. Se producen los choques entre las concepciones individualistas, entre las soluciones propias de la pintura de caballete y las necesidades y problemas propios del mural, la inadaptación entre el maestro director y elementos del equipo y viceversa. Y las dificultades son máximas cuando el equipo lo integran artistas de variadas tendencias incluidas las formalistas y abstractas y hasta las académicas.

Con una amplia experiencia al respecto, Siqueiros invitó públicamente a los artistas para formar un gran equipo que trabajara en su inmenso mural. Estimulados por esta convocatoria respondieron muchos artistas mexicanos y extranjeros, guiados por motivaciones diferentes. Los más desarrollados profesionalmente, y con alguna experiencia en murales, se acercaron por la gran oportunidad de tracajar con el maestro que admiraban y adquirir conocimientos directos sobre composición mural, perspectiva poliangular y el manejo de nuevos materiales y herramientas. Los pintores más jóvenes vinieron para aprender del gran maestro, con toda ilusión e incondicionalidad que pone un artista novel. Y también llegaron los que tenían una motivación económica.

La lista del personal que en periódicos cortos o largos integró el equipo a partir de 1965. *Pintores, Escultores:* Luis Arenal, Guillermo Ceniceros, Mario Orozco Rivera, Guillermo Bravo, Igal Maoz, Julio Estrada, Estela Obando, Armando Fightl, Martha Palau, Socorro Elenes, Hedba Megged, Armando Ortega, Socorro Ramírez, Carlos Cuatruchi, Fernando Sánchez, Marion Bigelow, Leopoldo Arenal, Silvio Benedetto, Luisa Racanelli, Yeshitaka Tanaka, Orlando Suárez, Aline Bienfait, Marcos Ragovin, Electa Arenal, Carlos Kunte, Roberto Díaz, Jorge Flores, Arturo Moyer, Mario Monterrubio, Rodolfo Dávalos, Fernando F. Sánchez, Felipe Miranda y Artemio Sepúlveda. *Fotógrafos:* Guillermo Zamora, Héctor García y Enrique Bordes. *Químicos:* Julio Parrodi y José L. Gutiérrez. Además soldadores, herreros y ayudantes.

LAS TAREAS DEL EQUIPO

El equipo comenzó a trabajar paralelamente a la concepción de la obra. Para muchos su primera etapa fue de familiarización con el taller, es decir, con herramientas, materiales y un proceso de creación totalmente desconocido y novedoso, después el problema de pasar a escala mayor algunas de las pequeñas estampas que Siqueiros había hecho en la cárcel. El maestro usó las estampas como punto de partida, como embrión, que al llevarse a escala mayor obligó posteriormente con lágrimas en los ojos a hacer cambios. En la práctica lo primero que se produjo fue la definición de la capacidad artística, experiencia o habilidad de cada miembro del equipo. Entonces se organizaron cuatro secciones de trabajo. Los más capacitados en las medidas de precisión se dedicaron a ayudar al maestro a trazar la maqueta, a pasar directamente los trazos generales, calcar formas de la maqueta para trasladar a los tableros, etc. Otro grupo se dedicó a preparar los tableros, dar la pintura de base, preparar colores, manejar la pistola de aire y limpiar brochas. Otros tenían como función manchar con color las zonas que se les indicaban. La sección del equipo dirigida por Mario Orozco Rivera, perfeccionaba el trabajo de los demás y perfilaba dibujos, colores, composición, angularidades, todo bajo la dirección de Siqueiros.

Resumiendo, podemos decir que esta primera etapa fue de introducción o familiarización con el taller, con las relaciones de escala entre una pequeña estampa y un tablero de gran tamaño o varios unidos; del trazado de una maqueta con problemas de composición, relaciones con las deformaciones ópticas y observación de las posibilidades plásticas de la aplicación de la geometría dinámica.

LA MAQUETA

La primera maqueta se hizo para la *"Capilla" Siqueiros,* edificio de forma rectangular. La importancia de realizar una maqueta reside en que el trabajo en ella dió una idea del problema de la composición general, color, proporción, angularidad, distorsiones de las formas, simplicidad de las formas, afirmación de volúmenes, estructuración de la forma y de las líneas, etc.

LA FOTOGRAFIA

En el proceso de creación la fotografía intervino con gran eficacia. Las partes pintadas en los tableros se iban fotografiando para definir los problemas mencionados anteriormente, esas fotografías se iban colocando en la parte correspondiente de la maqueta, después se hacían las correcciones sobre el resultado arrojado por la fotografía. También se utilizó la fotografía para facilitar el trabajo de pasar el croquis, el boceto o la estampa pequeña a escala real.

EL POLYFORUM

En 1966 el multimillonario señor Suárez, dueño del hermoso Parque de la Lama en el D.F., que por mucho tiempo el Departamento Central tuvo la intención de convertirlo en Parque Público, consigue, gracias a la Monumental Composición de Siqueiros, que le permitan construir el Hotel México y la edificación independiente de lo que más tarde sería el "Poliforum Cultural Siqueiros". Estimulados por Siqueiros los arquitectos Guillermo Rosell de la Lama y Ramón Miquelajáuregui proyectan un edificio de forma octagonal, donde eliminan todas las ariastas o rompimientos en las relaciones entre las paredes y de éstas con el techo, creando así superficies activas en un espacio contínuo; de esta manera logran el ideal de integración defendido por Siqueiros durante más de 30 años. Por tanto, Siqueiros modifica el proyecto de planta rectangular, para aprovechar las mayores posibilidades plásticas y cinéticas que le ofrecía el nuevo edificio, que posteriormente fue denominado *Polyforum Cultural Siqueiros*.

LA ESCULTOPINTURA

Siqueiros decide, ante este nuevo proyecto, incorporar al mural esculturas policromadas. Busca la colaboración de escultores. Estas nuevas tareas quedan a cargo de Luis Arenal y Armando Ortega. A fines de 1966 ellos ensayan materiales, realizan interpretaciones de formas bocetadas, exploran una solución plástica aproximada a la desarrollada en el mural, y finalmente se acuerda realizar las esculturas en láminas de acero empotradas por medio de tornillos a los tableros de asbesto-cemento. Ortega y Arenal hacen algunas esculturas que poseen una personal forma de interpretación y difieren del estilo general del mural, no obstante varias de esas figuras fueron incorporadas previo ajuste al mismo. Se construye una nueva maqueta a escala basada en la nueva forma del *Polyforum*. Se aprovecha en lo posible los tableros ya ejecutados. En esta etapa, desde enero de 1967, son contratados herreros, fundidores y soldadores para ejecutar las formas del mural que son esculturizadas en láminas de acero y modeladas, unas previamente con barro, y otras directamente en una máquina nibladora y con martillos neumáticos.

LA POLICROMIA DE LA ESCULTURA

Siqueiros ha dicho que "el mármol blanco de la Grecia inmortal", es un producto de la erosión y de la decoloración de su policromía por el tiempo. Los restos de las esculturas prehispánicas, como muchas de Asia, demuestran haber estado coloreadas. Fuera de la tradición sostenida en la imaginería, la policromía de la escultura dejó de practicarse. Ocasionalmente los escultores contemporáneos policroman sus piezas. Ahora Siqueiros da un nuevo paso al incorporar a la pintura mural esculturas policromadas. Los problemas que tuvo que resolver fueron los siguientes: a) preparación de una pieza de metal que fuera liviana y resistente a la corrosión; b) simplificación de las formas; c) eliminación de múltiples texturas y sensualidades, d) aplicación del color a grandes planos; e) afirmación de las formas de la escultura con el color; f) vinculación de las formas pintadas sobre los tableros a las esculturas policromadas y viceversa; g) escuchar el dictado de la lámina de acero para enriquecer los recursos plásticos con la utilización de zonas caladas a fin de lograr transparencias, hacer formas convexas y cóncavas, que en algunos casos invirtieran los volúmenes correspondientes a las formas pintadas, y h) esculturizar los trazos fundamentales de la composición.

LA UNIDAD DE LA OBRA

El problema de las relaciones de formas y la unidad de la obra, dada la enorme proporción del mural y el hecho de ser realizado por el sistema de secciones prefabricadas (tableros de 4 x 3.30 y de 1.50 x 3.30 metros) obligan a realizar los procesos siguientes: para tener una idea general de la obra con sus problemas plásticos, se hace la unión de seis tableros por medio de las grúas del taller a nivel del piso. Este período de trabajo llevó de seis a siete meses en 1958, pero esto no resolvió el problema planteado. Entonces se acordó montar el mural en cuatro grandes secciones de 18 tableros cada una. Para el ensamblaje de dichas secciones se construyeron torres especiales de angulares de hierro, con la inclinación exacta que tendrá el mural en su lugar definitivo. Esto ofreció una mejor solución para la visualización del conjunto, que llevó a eliminar o agregar elementos plásticos que dieron una mayor unidad a dichas secciones entre sí.

DESARROLLO DEL TEMA

Para analizar y comprender el lenguaje formal y los símbolos usados por Siqueiros en el desarrollo del tema es fundamental partir de sus conceptos al respecto. Para él la expresión del contenido ideológico es paralela a la expresión plástica y formal. En cada sección se planteó el cómo y la manera de las soluciones formales, sus relaciones con las demás formas y la idea que expresan; la angularidad, la proporción, la policromía, las relaciones de movimiento, la simplificación de las formas, etc.; proceso de trabajo y de ocmposición que rige la creación siqueirana desde 1932, cuando ejecutó los murales de Los Angeles, California. Ahora en 1968, con esta obra logra la culminación absoluta de sus principios y teorías estéticas. Y además ratifica sus ideas cuando nos dice:

"En la pintura mural el pintor tiene que pintar como hablaría ante el público. En el arte social moderno hay que buscar claridad, pero una claridad para hoy". Pero Siqueiros advierte: "evitar la vulgaridad o hacer un mural periodístico. Hay que utilizar el factor de la novedad formal. Los símbolos nuevos tienen carácter. Eso lleva a soluciones formales, a la necesidad de un tipo de composición, a la angularidad, a los distorsiones, a los alargamientos, a los encogimientos, etc.

"La base del experimento es no construir la cosa sino sugerirla.

"En la primera no hay invenciones como en la ciencia, sino progresos. La pintura es una marcha formal ininterrumpida, sin cortes. El arte europeo actual es un despiste, hace igual una botella que un hombre. Repite, en el arte no hay invención y ellos hicieron de la 'invención' y del 'originalismo' el principio fundamental de la creación, sin embargo han hecho el arte de menor originalidad formal, pues se repiten hasta el aburrimiento, dentro del más terrible manierismo. Para los modernos ha sido muy cómodo despojarse de categorías, y manifestar su horror por la expresión humana. El arte se convirtió en pastelería".

DATOS TECNICOS

Merece destacarse la capacidad dialéctica de Siqueiros para adaptarse a los nuevos materiales y encontrar las soluciones plásticas que dicta el propio material y la herramienta utilizada. Una vez más él ha sido consecuente con sus principios. El mural en escultopintura ha sido ejecutado sobre tableros de asbesto-cemento, material que fue seleccionado por economía, por ser un material inerte y existir control en su elaboración, porque permitía la fabricación de grandes superficies de una sola pieza que reducían al mínimo los empates de las uniones.

El mural interior, que hemos descrito, está compuesto de 72 tableros transportables (48 tableros de 4 x 3.30 y 24 tableros de 1.50 x 3.30 metros) más el techo pintado con acrílicos directamente en el lugar, sobre losas de material plástico-acústico. El peso promedio de los tableros de asbesto-cemento es de 350 a 1000 kilos cada uno. Las planchas de asbesto-cemento fueron protegidas con bastidores de ángulo de hierro reforzado.

Las formas escultóricas fueron realizadas con acero laminado en frío. Espesor de las láminas, 1 mm., calibre 18. Las formas se trabajaron en una máquina nibladora y con martillos neumáticos, se usó soldadura eléctrica y autógena. Una vez construidas las formas metálicas recibieron un tratamiento para protegerlas de la oxidación. Primero fueron *samblaseadas*, es decir: por medio de una compresora de aire fueron sopleteadas con arena sílica a una presión de 5 kilogramos por centímetro cuadrado, hasta producir un esmerilado con una profundidad mínima de milésima y media de pulgada en la superficie de la lamina de acero. Después se le aplicó una mano de zinc inorgánico con pistola de aire o con brocha manual. Y para una mayor protección contra la humedad atmosférica, al final recibió una capa de anticorrosivo de resina. Estos productos son fabricados como recubrimientos resistentes a la corrosión.

La pintura utilizada para pintar sobre el asbesto-cemento y para policromar las esculturas fue el acrílico de la *Carboline*, fábrica norteamericana que suministró también el *Versikote* (resina sintética) y el zinc inorgánico. Como solvente se usó el toluol. Las maquetas, proyectos y otros trabajos en el taller fueron pintados con acrílicos *Politec*, fabricados en México.

EL TOTAL DE LA SUPERFICIE DECORADA EN EL INTERIOR Y EXTERIOR SON APROXIMADAMENTE 4,600 m².

* Textos parciales de Orlando Suárez de la publicación ARTE PUBLICO.